

السَّارِتُونِيَّةُ

فِي الْفَقْدِ الْأَدْنِيِّ

الدُّكُورِ بَرِدِي طبانيه



دكتور بروئي طبانيه

shiabooks.net
mktba.net رابط بديل

الكتاب العاشر
في التقديد الأدبي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

١٣٨٢ م = ١٩٦٣ هـ

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

طبعه في بيروت للدكتور العزيز

٤ شارع مصطفى باشا كاميل - لا طو عنده

مُعْتَدِلةٌ

- ١ -

ظهرت الطبعة الأولى من كتابي « دراسات في نقد الأدب العربي » منذ أكثر من عشر سنوات^(١). وكان الأمل ، كما قلت في تصديريه ، أن يخرج ذلك الكتاب ، وقد استوعب ما يمكن استيعابه من صور النقد الكثيرة ، ورصد خطوات تقدمه مع الحياة المادية والعلمية في العصور المتابعة حتى العصر الذي نعيش فيه ، ليجد القارئ بين يديه موضوعاً مستوفياً في الأركان وسلسلة متصلة الحلقات ، ويتنظر في صورة واضحة المعالم بيئة القسمات للجمود المتواصلة في خدمة الأدب العربي ، ثم يستطيع بذلك الصورة المشرقة أن يجدد النظمات الحالكة التي صورتها له أوهام المترددين .. ولكنني وجدت بعد أن سرت في ذلك البحث أن الموضوع خصب ببعد الأطراف تتبع دائرة وتمتد خطوطه ، ولم يكن من المستطاع إزاء هذه السعة أن يضم تلك الحلقات كتاب واحد تحشى فيه كل الآراء ، وتحصى فيه كل النظريات التي اهتمت إليها الأسلاف والمعاصرون في دراسة الأدب ونقده . ولم يكن مناص من تجزئه الموضوع ، وتقسيمه إلى حلقات ، تنظم كل منها فترة زمنية قد تطول وقد تقصر ، ومرحلة من مراحل التفكير الذي تقارب أشكاله ، وتدرجت مسائله وفق ما تميله قرائن التطور الطبيعي .

ثم أخرجت الحلقة الأولى من هذه الدراسات في ذلك الكتاب شاملة لنشأة النقد الأدبي وتطوره في هذه الأمة ، ومعرفة بأشهر النقاد ومناهجهم وأثارهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، على أن تكون

(١) في سنة ١٩٥٣ ، وظهرت الطبعة الثانية في سنة ١٩٥٤ ، ثم ظهرت الطبعة الثالثة في سنة ١٩٦٠ ، وفيها تعديلات وإضافات إلى ما في الطبعتين السابقتين .

الحلقة الثانية حافلة بدراسات النقد ومناهجه في القرن الرابع الهجري الذي يعد من أخصب القرون في تاريخ النقد العربي، وأغزرها بالجهود وأحفلها بالآثار والمناهج والأراء.

ولكنني شغلت عن إخراج هذه الحلقة ببعض الأعمال العلمية الأخرى التي استنفدت كثيراً من جهدى ووقتى ، ولا سيما أن فيها كثيراً مما يتصل بالقرن الرابع ، وقد كان لى فيه وحده كتاباً ، يدرس أحد هما قدامة الذى تتمثل فى كتابه « نقد الشعر » ذروة التفكير النقدى ، وأعني به كتابى « قدامة بن جعفر والنقد الأدلى » ، ويدرس الآخر أبو هلال الذى يمثل محاولة لتحويل تيارات النقد الأدبى إلى علم ذى أصول وقواعد هو علم البلاغة ، وانتظم دراستى إياه كتابى « أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية» وقد نشر الكتاب ، وظهرت من كل منها طبعتان . وعدا هذين الكتابين ، كانت لى دراسات فى شخصيات أخرى من شخصيات هذا القرن كابن طباطبا صاحب « عيار الشعر » والأمدى صاحب « الموازنة بين أبي تمام والبحترى » والقاضى الجرجانى مؤلف « الوساطة بين المتنبى وخصوصه » وقد درست هذه الشخصيات فى كتابى « البيان العربى » الذى ظهرت منه ثلاث طبعات ، إلى جانب دراسات مستفيضة فيه عن أهم شخصيات القرن الخامس كعبدالقاهر الجرجانى صاحب « دلائل الإعجاز » و« أسرار البلاغة » وابن سنان الخفاجى مؤلف « سر الفصاحة » وابن رشيق القيروانى مؤلف « العمدة » . . . ومعنى ذلك أنه لم يبق بعد هذه الدراسات سوى تجميع الأفكار وحصرها ، وهو جهد أى الله أن يعين عليه فى مستقبل الأيام .

ثم كان أن وكلت إلى أحد تلامذتى النجباء فى الدراسات العليا البحث عن « النقد الأدبى عند العرب من سقوط بغداد إلى عصر النهضة » ليكون هذا البحث الذى يعده تحت إشرافى أطروحته للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة ، وهو يعمل فى جد وعزم حتى أوشك على إنجازه فى صورة

تندعو إلى كثير من الأطهان والروضان.

وكانت هذه العوامل مجتمعة هي التي دفعتني إلى هذه الطفرة في الانتقال من القرن الثالث الهجري إلى العصر الحديث، إن كان ذلك يعود من قبيل الطفرة بعدها بيان..

- ٢ -

أما هذا الكتاب فقد صورت فيه تيارات النقد الأدبي كما تبينتها في هذا القرن، سواء من تلك التيارات ما عاصرته بشخصي ورصدته بسمعي وبصري، وما قرأته منها ورأيت آثاره العميقية أو السطحية في هذه المرحلة من مراحل حياة الأمة العربية.

ولأنما اقتصرت على دراسة النواهر النقدية في هذه الفترة من فترات حصر النهاية لأن الفترة التي سبقتها لم تكن في رأي ذات خطر في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لأن الحياة الأدبية والنقدية فيها كانت في حقيقتها امتداداً للحياة الأدبية والنقدية في القرون التي سبقتها، وإذا كان فيها شيء من التجدد فإن معالم هذا التجدد لم تكن واضحة الوضوح الذي يجعلها لوناً متميزاً، أو اتجاهها مؤثراً، بل إن هذه المعالم تأخذ صورتها الواضحة في هذا القرن العشرين الذي تبدو فيه جميع النظواهر، وتتمثل فيه سائر الاتجاهات التي أثرت فيها عوامل سابقة وعوامل معاصرة.

وكان تأليف هذا الكتاب صدى الإحساس بال الحاجة إلى جمع شامل النقد الأدبي وتوسيع معالمه، ورسم صورة صحيحة بتمدد الإمكان لطريق سيره وتحديد اتجاهاته في هذا العصر الذي تزاحمت فيه الأفكار، وتضاربت الآراء في القيم الفنية للأعمال الأدبية، حتى يكون من هذه الدراسة حلقة تتم حلقات النقد الأدبي في سلسلة تاريخه عند هذه الأمة.

وقد رأيت أن كلمة «التيارات» التي أطلقتها على هذه الدراسة، أو على الأصل الذي تصوره هذه الدراسة هي أقرب الأسماء، وأكثر الألقاب

هلاعمة لتصویر حیاة النقد في هذه الفتره التي لا نرى فيها رأياً واحداً، أو اتجاهها مطربداً، أو منهاجاً سائداً يُؤثره النقاد ويسيرون على هداه في رسخ مناهج الأدب، وإنما كان النقد الأدبي في هذا الزمان آراء مختلفة، ومناهج متضاربة، ترى وضوح التناقض بينها الدرجة غير خافية، يصعب على الباحث معها أن يهتدى إلى حقيقة، وأن يقف على معالم ثابتة، أو على وحدة أصول متفق عليها عند نقاد هذا العصر، أو عند جماعة كبيرة منهم بحيث يستطيع أن يقول في اطمئنان أو فيما يقرب من الاطمئنان : هذه قواعد النقد في هذا العصر، أو هذه هي المائل الأدبية أو القيم الفنية للأدب فيه.

ومن ثم كانت التسمية بالتيارات في رأي أكثر انطباقاً على واقع هذا النقد المعاصر من كل تسمية سواها.

وأعتقد أن كثيراً من نقاد هذا العصر سترضيهم هذه الدراسة إذ يجدون فيها الصورة التي يريدونها لأنفسهم أو لآرائهم، أو التي يريدون بقاء نسبتها إليهم أو إلى اجتهدهم الذي تدل عليه هذه الصورة المطبوعة المشرقة التي تدل على تجرد وإنصاف، وعلى فهم مستنير وبصيرة واعية بالفن الأدبي وطبيعته ومذاهب أصحابه.

وأعتقد أيضاً أن كثيرين من يعودون أنفسهم، أو يعودهم بعض الناس، نقاداً لن ترضيهم هذه الدراسة، ولن ترضى أشياعهم ولا أبواقفهم من الذين يتلقفون فتايات موادهم، لأنهم سيرون في هذه الصفحات صوراً لدوافع نقدمهم الضلال، ولآرائهم المتهافة، ولتناقضهم الصريح، ولآهائهم المضللة.. وسيرون تلك الدوافع والأراء والأهواء والتضليل، وقد تكشفت أمام الناس فوضوعهم مواضعهم الحقة، وأنزلوهم منازلهم الطبيعية بعد عبث طويل، واستهتار بعقل الناس وأذواقهم، وجثاثة آلية على الأدب والأدباء.. ولعلهم إذا خلوا إلى أنفسهم، ورجعوا إلى طبيعة التفكير السليم في مثل

ما نهجوا وما كتبوا معتمدين على غفلة الناس - لعلهم إذا فعلوا ذلك حاولوا أن يتبرأوا قبل غيرهم من آراء سطروها ، ودافعوا عنها في إصرار قبل أن تسجلها هذه الدراسة ، ولعلهم يحاولون الآن أن يخفوا معالمها ، أو يستروها بمحاولة التوفيق بينها وبين الرأي السليم الذي يرضي الأذواق والعقول ، ويرضى الفهم الصحيح عند أصحاب المعايير الصحيحة ، والموازين الراجحة .

ولا حيلة لي في رضا الراضين ، ولا في سخط الساخطين ، فإنني مارميت بهذه الدراسة إلى شيء من الإرضاء والترغيب ، ولا إلى شيء من الإسخاط والتنفير . وإنما كان كل مارميت إليه وحرصت عليه أن تمت هذه الدراسة إلى الحقيقة بأقوى الأسباب . ولذلك تحريتها ما استطعت ، وبذلت لها من نفسي وجهدي ووقتي جهد الطاقة .

ولكني أستطيع أن أقول إن أحداً من النقاد الذين عرضت لهم هذه الدراسة في بعض فصولها لن يستطيع أن يماري في شيء مما فيها ، أو ينماز في قول مما تضمنته ، أو في حكم استوجبه ، وإن يستطيع أيضاً أن يذهب إلى أنه كان للهوى شيء من السلطان على هذا التأليف الذي استمد مادته من النصوص النقدية ذاتها ، واعتمد على كتابتها أنفسهم ، وأثبت ما كتبوا بأقلامهم في كتب ورسائل ومقالات مهروها بأسمائهم الصريرة ، وأذاعوها مطبوعة بين الناس . ولست أظن أن إنساناً بل ناقداً يحسبه الناس في المفكرين ينشر أو يذيع إلا ما يرضي وما يشتهي أن يؤثر عنه ، أو ما يتحقق غاية من غاياته في الكتابة والإذاعة .

وجميع الكلمات والأراء التي يجدها القارئ مبثوثة في تضاعيف هذا الكتاب تعرض عرضاً أميناً صفة النقد الأدبي في هذا العصر ، وتصوره تصويراً محلياً ، يقتصر على بعض ما يمكن الاطلاع عليه ، أو ما رأيت أنه يتحقق الغاية هنا كتفيت به من الآثار المكتوبة فقط .

ولست أزعم أنني أحسمت كل الآراء، أو شرحت جميع الاتجاهات النقدية، فإنها كما قدمت من الكثرة بالدرجة التي يستعصي معها الإحصاء على الدارس، منها تبلغ به المحاولة الجادة المخلصة، والرغبة في الإحاطة الشاملة والاستقصاء. ولو كان لنقدنا المعاصر اتجاهات معينة نشأت عنها مدارس نقدية أو مذاهب واضحة لكان من الميسور الوصول إلى فلسفة هذه المدارس أو المذاهب النقدية في سهولة ويسر، وفي أحكام أقرب إلى اليقين.

ولكنني أستطيع أن أقول — على الرغم من هذه الصعوبة — إن هذه المحاولة توضح إلى حد كبير صورة النقد المعاصر، وتحدد معالمه، وتكشف عن أهم دوافعه واتجاهاته، وهي اتجاهات كثيرة، عواملها كثيرة، ودوافعها متباينة. ومن هذه الاتجاهات ما يمتد إلى الأصالة ويخدم الحقيقة إلى حد كبير، ومنها كثير من الآراء المتهافة التي تعتمد على الأهواء وتشابع النزعات وتخدم الباطل إلى حد كبير أيضاً.

— ٤ —

ولقد كان هدفي من هذه الدراسة تصوير تلك التيارات المعاصرة في عمومها، لاعطى القارئ صورة واضحة عنها، وأكتب في تاريخ النقد الأدبي سطراً صحيحاً عن النقد في هذا العصر قبل أن تضيع معالمه، وتذهب أشتابه أدراج الرياح، ولذلك درستها موضوعات، وعرضت في كل موضوع منها سائر الاتجاهات، وشرحت كل رأي، وأبنت عن وجهة النظر فيه، كما عرضت وجهات النظر الأخرى التي تعارض تلك الآراء، أو تقف منها في الطرف البعيد.

ولم أكتف بذلك العرض والكشف عن حقيقة النقد المعاصر، وتصوير تياراته المطردة والملاطمة، بل إنني قدمت لهذا وذاك بتصوير سريع يمثل تطور الفكرة في أذهان السابقين، ويشرح ما استقرت عليه عند نقاد العرب، أو عند ذوى الرأى منهم. فكانت هذه الدراسة دراسة مقارنة، غايتها منها وصل الفكرة الجديدة بما سبقها من التقاليد الفنية، وما هددها من الفكر

والآراء ، وبذلك تلئم حلقات الدراسة الموضعية للنقد ، ويمكن على ضوئها تبيان مدى متابعة المعاصرين لافكار التي سبقتهم ، ومدى استقلالهم بالرأي ، أو إفادتهم من ينابيع أخرى جديدة أو قديمة ، قريبة أو بعيدة .

وقد رأيت في هذا الاتجاه بعضاً وإحياء لناحية من أهم نواحي تراينا الفكري الذي نعتز به ونحرص عليه ، ونعده حلقة من أهم الحلقات في سلسلة أمجاد العرب ، وفي الطليعة من مقومات قرميدنا العربية التي بنى الألاف في سبيلها عصارة أفكارهم ، وخلاصة مواعدهم الفنية .

وكان لهذا الاتجاه العام أثره في الفحص عن أهم الموضوعات التي تناولها المعاصرون جملة ، وفي العدول عن دراسة هذا النقد في صورة دراسة الشخصيات التي أنتجته ، مع اعترافي بقيمة مثل تلك الدراسات الشخصية التي يمثل كل منها جزءاً من جزئيات الحياة النقدية ، لكنني رأيت أن الاتجاه إلى الدراسة الكلية هو مفتاح الدراسات الجزئية ، وبعد تلك المقارنات الكثيرة التي يجرها القارئ في كل موضوع من الموضوعات التي درستها ، يستطيع الباحث أن يعرف بها المنزلة التي يشغلها الناقد في حياة هذا النقد ، حين يرى فكرته مقارنة بفكرة غيره من الذين عملوا أو لا يزالون يعملون في حقل النقد الأدبي .

ومن ناحية أخرى وجدت أن عدد النقاد الذين تخصصوا في مزاولة هذا الفن عدد قليل يعد على الأصابع ، وذلك على الرغم من الكثرة الكثيرة التي تتناول هذا النقد في أيامنا ، وتتجذره هوادة لتزجية الفراغ ، أو لأسباب أخرى سيطبع القارئ على شيء منها في هذه الدراسة ، وهذه الكثرة من الهواة تزاول أعمالاً أخرى في الحياة ، ليس من أهمها عمل النقد والتخصص فيه والتفرغ له . في حين أنه قد يكون لهم بعض الآراء والدراسات الجديرة بالاعتبار من غير المستطاع إغفالها وعدم الإشارة إليها ، إذا كانت تستحق العناية والتسجيل ، في حين أن دراسة أمثال هؤلاء على أنهم شخصيات نقدية فيها كثير من التوسع والتساهل لهذا السبب .

وإذا كان المنهج العلمي يقتضى الإشارة في المقدمات إلى المصادر الرئيسية والليناينج التي استقرت منها الدراسة ، فإني أجد كثيراً من الصعوبة في إحصائها وفي الإشارة إلى أكثرها أهمية في حدود هذه المقدمة الموجزة . ولذلك أكتفيت بإثباتها في هوامش الصفحات ، وإحصائتها في آخر هذه الدراسة منسوبة إلى أصحابها ، ذلك أنني لم أستطع أن أن أقسم ينابيع هذه الدراسة إلى أصول أو مصادر كبرى يعتمد عليها البحث ولا يتجاوزها إلا قليلاً، ومصادر ثانوية تؤيد وجهات النظر الأصلية ، وذلك لا سباب يدركها القارئ من خلال السطور المتقدمة .

وإنما الذي يمكن الإشارة إليه في حدود هذه المقدمة هو أن هذا البحث أفاد من أكثر ما كتب في نقد الأدب العربي المعاصر في كتب الأدب والنقد والترجم ، وفي الصفحات الأدبية من المجالات والصحف السائرة التي يقوم على تحريرها أو الكتابة فيها أدباء أو نقاد . وسيرى القارئ تنوع هذه المصادر ، وتنوع كاتبها ، كما قد يلاحظ أنني أشدت بكثير من الآراء وقدرتها ، في حين أن الحياة الأدبية بعواملها المضطربة ، ومقاييسها الفاسدة لم يجعلها أو لم يجعل أصحابها محلاً للإشادة والتقدير . وقد يلاحظ أيضاً أنني أغفلت بعض الآراء التي اشتغلت بها ككتب مطبوعة أو دراسات منشورة ، لا شيء سوى أنني لم أرفها شيئاً من معالم الشخصية العلمية أو الفنية التي ترفع أصحابها إلى درجة أهل الرأي في هذا المجال الذي يعرض للأدب ، ويدرس وجهات النظر فيه .

وسيرى القارئ نتيجة لهذه الملاحظات أنني لم أقتصر في هذه الدراسة على ما كتب الأعلام المعروفةون الذين دوت أسماؤهم وذاع صيتهم في أجواء الكتابة والنقد ، وسلطت على أصحابهم الأضواء ، بل إنه سيجد إلى جانب هذه الأسماء الامعة كثيراً من الأسماء التي لا يزال أصحابها في دائرة الظل أو في

دائرة النّلام . وربما كانت آراؤهم أجدل بالتأمل والتسجيل ، لأصالتها وعمقها على الرغم من أنه لم تسع لهم فرص النّثور أو الشّهرة ، لبعض الأسباب التي ستعرض لها هذه الدراسة .

وربما وقف القارئ على اقتضاب في بعض ما استشهدت به من كلام بعض النقاد في تمثيل بعض الاتجاهات . وعلى شيء من التوسيع والتفسير في بعض الاستشهادات الأخرى . والسبب في ذلك اختلاف طبيعة النص النقدي من ناقد إلى ناقد . فإن بعض تلك النصوص قد يتناول جوانب كثيرة من الأعمال الأدبية ، ولا يقتصر على جانب واحد يشبع القول في تحييجه وتوضيح الفكرة فيه . في حين أن بعض تلك النصوص اقتصر على ناحية واحدة أخذت حظها من الدراسة المفصلة . ففشل صاحبه أو وضع تمثيل ، وأعان على رسم صورة لاتجاه واضح من الاتجاهات النقدية المعاصرة في قضية من القضايا التي تمثل جزءاً أو فصلاً من فصول هذه الدراسة .

• • •

وبعد : فإذا كانت هنالك كلمة أحرص عليها في مثل هذه المقدمة فهي أني لا أستطيع أن أدعى أن هذه الدراسة قد انتهت إلى أبعد غایاتها ، أو وصلت إلى ما أنشده لها من الكمال ، أو أنها استوعبت كل ما يجب استيعابه من المراجع والآراء التي تكشف ويتسع نطاقها ، ويتراءى مدتها يوماً بعد يوم .

ولو أني حاولت الإحاطة التامة والاستقصاء ، لانقضى أجل وآجال دون أن تعرف هذه الدراسة طريقها إلى النور . وإذا كنت أطمع في شيء من كرم القارئ فهو أن يقدر سعة جوانب الموضوع ، وتدفق الآراء النقدية ، و تتبعها تتبع السبيل الجارفة والامواج التي لا تكل عن التلاطم والسباق .

على أنني — في سبيل خدمة الفكر و استبيانة الحقيقة — أرجو بـ كل
استدراك أو تصويب يتفضل به الذين ينشرون الحقيقة ، ويقدمونها على
كل اعتبار . لا فيد من ملاحظاتهم و تجاربهم في الطبعة الثانية ، إذا شاء الله
أن يكون لهذا الكتاب طبعة أخرى .

وأله الموفق للصواب . و منه نستمد العون والمشورة .

بروى أحمر طهان :

مصر الجديدة } ٨ من ذى القعدة سنة ١٣٨٢ هـ .
} ٤ من ابريل سنة ١٩٦٣ هـ .

تحصيـل

يمتاز القرن الذي نعيش فيه من بين القرون الخمسة التي سبقته بأنه قرن البعث والنهوض في حياة الأمة العربية ، وهي نهضة شاملة حاولت في إصرار أن تنقض عن هذه الأمة غبار الأحداث ، وتبعثها بعثاً جديداً في مختلف نواحي الحياة ، وكان في مقدمة تلك النواحي الحياة الأدبية التي تعد من أهم مظاهر هذه النهضة، بل من الممكن أن تعداد من أهم بواعثها . وقد خلفت هذه النهضة فيضاً زاخراً من الأعمال الأدبية أخرجها أدباء استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد ، وأن يحقق صيته كثير منهم في أجواء البلاد العربية ، وأن تملأ آثارهم المكتبات في شتى أمصار العالم العربي . وغيرها ، وأن تداولها أيدي القراء في كل مكان .

وكان تلك الثروة الغزيرة التي خلفتها النهضة والتي اشتهرت فيها طبقات متباينة من الأدباء مثلة لأكثر جهات الفن الأدبي وألوانه التي عرفها الأدب العربي في حياته التي امتدت خمسة عشر قرناً من الزمان ، ذلك أن جميع الفنانون الأدبيين التي عاشت في تاريخه الطويل ظلت تعيش في هذا العصر ، وفي هذا القرن بالذات ، ولم يمت فن من تلك الفنانون المعروفة في الشعر أو في النثر ، بل على العكس من ذلك نشط كثير من تلك الفنانون نشاطاً ملحوظاً بما جد من عوامل الدفع القوية التي كثرت في هذا القرن .

وهناك فنون اتسع مجالها باتساع مواردها ، وبوفرة بواعثها ، كالشعر الاجتماعي والشعر السياسي اللذين راج القول بأنهما من الفنون المستحدثة في الشعر العربي الحديث ، وعدد هذا الاستحداث من سمات النهضة الأدبية التي تأثرت بما استحدث في حياة هذه الأمة ، وما أثر فيها من الجديد الذي عرفته في هذا العصر ، ولم تعرفه في عصورها السابقة . والحقيقة أن هذين اللذين من ألوان الشعر العربي لم يخل منهما عصر من العصور ، فالشعراء

المجاهلين والإسلاميين والعباسيون لم يخل شعرهم من وصف مجتمعاتهم، وما كان يدب فيها من ألوان الحياة ، ولم ينزع عن التقى به مفاخرها وما ثرها، وشرح عملها وأوصابها . وكذلك لعب هذا الشعر في العصور السابقة دوراً خطيراً في الحياة السياسية ، بما عبر عن القبائل وطمر حها وسيادتها، وما شرح من الأحداث السياسية وآثارها، والأحزاب، انجهاها ومبادئها، والنيل من خصوم الفكرة أو الجماعة ، والإشادة بأولئك وأنصارها . وغاية ما يمكن أن يقال في هذا الصدد أن هذين اللوتين قد عذلت العناية بهما في هذا العصر على أيدي عدد كبير من الشعراء الذين كثُر شعرهم في وصف المجتمعات وحياتها السياسية، وشرح آلامها وأمانها .

وإذا كان هنالك من فن جدي لم يعرفه تاريخ الأدب العربي من قبل، وإنما كان وليد هذا العصر حقاً ، وأنه أثر من آثار نهضته وتفاعلاته مع غيره من الآداب ، فهو الشعر التمثيلي الذي رفع لوأده في الأدب العربي الشاعر الكبير أحمد شوقي ، واقتفي أثره فيه جماعة من الشعراء المعاصرين تفاوت أقدارهم في منازل الإجاده والإتقان . ويمتاز هذا اللون من ألوان الشعر بأن الشاعر يجد فيه سعة للتعبير المستفيض عن أماكن النقوس وآلامها ، وشرح أحوال المجتمعات ، وبسط الأحداث التاريخية واستخلاص العبر منها ، وذلك لتنوع الأشخاص في التمثيلية الشعرية ، وسعة المجال في تأليف حاليات صور أنه يجري على ألسنتها في الحديث والحراره عبراً عمما يدور في خراطها . وكذلك فيما تسمح به طبيعة هذا الشعر من تعدد البحور والأوزان ، وعدم التضييق على الشاعر في التزامه وزنا واحداً ، وكذلك في تعدد القوافي وتنوعها في كل بيت أو بعد عدد قليل من الأبيات ، وهذا ما كان الشعراء والنقاد يعدونه عيباً ، أولاً يرضون عنه كل الرضا إذا الجأ إليه الشاعر في القصيدة الواحدة ، وكانوا يرون فيه أمارة عجز تغض من اقتداره على استحضار القوافي ، وطول النفس . ثم إن هذا الشعر يمكن أن يتوافر فيه كثير من خصائص الشعر في

ألوانه المختلفة المعروفة في الشعر الغنائي الذي يتحدث فيه عن النفس ، والشعر القصصي الذي يصور حواراً دث من عصور تاريخية ، ويشرح ما يسود هذه العصور من آراء وأفكار ومعتقدات ، ثم هذا اللون الذي ينفرد به ذلك الشعر المسرحي من الأشخاص والحوارات والحركات .

وهناك فنون أدبية يمكن أن تنسب إلى هذا العصر بخصوصها الفنية الجديدة ، وسرعان ما احتلت مزالتها في عالم الأدب ، وبرزت بروزاً ، مشهوداً بين فنونه المعروفة ، ووجدت من الأدباء تطلعاً إليها وعناية بها ، واستطاعت في وقت قصير لا يحسب في أعمار الأمم أن تصل إلى الذروة أو تقاربها ، من حيث الازدهار والنضج الفني في نظر كثير من النقاد . وكان هذا في فن القصة الذي حلقت أعلامه في سماء الأدب في هذا العصر ، وظفر بما لم يظفر به فن آخر من فنون الشعر والنشر ، وأقبل عليه القراء خاصتهم وعامتهم إقبالاً منقطع النظير ، لما وجدوا فيه من العزاء والسلوى والمتعة التي يحسها قراء القصة مهما تفاوتت أعمارهم ، أو تباينت ثقافتهم ، وكان هذا الإقبال من أهم الأسباب التي شجعت الكتاب على الاعتنية بفن القصة . وكذلك كان ترحيب النقاد بظهور هذا اللون عاملاً من أبرز العوامل في قوته ومحاولة دفعه أو دفع كتابه إلى الأمام ، ومن أمثلة ترحيب النقاد ما كتب الدكتور طه حسين في الإشادة بالأستاذ توفيق الحكيم ، وإطراه قصته « أهل الكهف » التي يقول فيها : أما قصة « أهل الكهف » فحدث ذو خطر ، لا أقول في الأدب العربي العصري وحده بل أقول في الأدب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط ، وأقول هذا مغبظاً به مبتهمجاً له . وأى محب للأدب العربي لا يغبط ولا يتهج حين يستطيع أن يقول ، وهو واثق بما يقول ، إن فنا جريداً قد نشأ فيه فيه وأضيف إليه ، وإن باباً جريداً قد فتح لكتاب ، وأصبحوا قادرين

على أن يلجهوه ، ويتهوا منه إلى آماد بعيدة رفيعة ، ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن ؟ نعم ! هذه القصة حادث ذو خطر يورخ في الأدب العربي عصرًا جديداً ، ولست أزعم أنها قد حققت كل ما أريد للقصة التمثيلية في أدبنا العربي ؛ ولست أزعم أنها قد برأت من كل عيب . . . ولكنني على ذلك لا أتردد في أن أقول إنها أول قصة وضعت في الأدب العربي ؛ ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً ؛ ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربي ؛ وأضافت ثروة لم تكن له . . . ويمكن أن يقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربي ؛ وأتاحت له أن يثبت للأداب الأجنبيّة الحديثة والقديمة (١) .

وبمثل هذا الترحيب بُرِزَ في فن القصة أعلام أرسوا دعائِمَ هذا الفن ، ورفعوا منارته بين فنون الأدب العربي ، وفي مقدمة أولئك الذين اشتهروا بكتابه القصة المريمحى ، والمنفلوطى ، وجرجى زيدان ، وطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، ومحمد حسين هيسكل ، ومحمد تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعي ، وإحسان عبد القدوس ، ونجيب محفوظ ، وسعيد العريان ، ومحمد يوسف غراب ، ويوسف الشaroni وإبراهيم المصري ، وصلاح ذهنى ، ومحمد كامل ، ولطفى جمعة ، وسعيد عبد ، ويوسف جرهـ ، وحبيب جامانى ، وغيرهم .. هذا في مصر وحدها إلى الكثيرين من رواد هذا الفن في سائر أجزاء الوطن العربي ، وفي طليعتهم في سوريا أصبعى أبو غنيمة ، وسامي الكيالى ، وهنير العجلانى ، وعلى خلفى ، ومحمد النجار ، ومهشيل عفلىق ، وفراد الشايب ، ونسىب الاختيار ، وخليل المنداوي ، وشكيب الجابرى ، وعلى الطنطاوى ، وصلاح الدين المنجد ، والمعروف الأرناؤوط ، والدكتور عبد السلام العجىلى ، والدكتور بديع حقى ، وداد سكا كيني ، وحسين الكيالى ، وألفة الأدلبي .

(١) فصول في الأدب والنقد للدكتور طه حسين : ص ٩٣ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥) .

ويقول الأستاذ شاكر هسطنفي إن «فرنسيس مراش» الشاب الحلبي كان أول قصصي عربي في العصر الحديث ، وذكر أنه استطاع أن يصل بالبحث إلى أن يعرف أن القصة في سوريا بدأت في سنة ١٨٦٢ قبل أن توجز في أي قطر من الأقطار العربية . ومن كتاب القصة في العراق سليمان فيضي ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شابول ، وعبد المجيد لطفي ، وقاسم الخطاط ، وخلف شوقي الداودي ، ونازك الملائكة ، وغيرهم .. وفي فلسطين والأردن كان خليل بيدس ، والدكتور موسى الحسيني ، وسميرة عزام ، وغيرهم من كتاب القصة المجدد .. وكان المجلون في القصة الحديثة بلبنان : طانيوس عبده ، وفرح أنطون ، وسليم البستانى ، ورشاد دارغوش ، ورئيف الخوري ، والدكتور سهيل إدريس ، و توفيق يوسف عواد ، وشكيب الجابرى وغيرهم .. أما جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحانى ، ومارون عبود في يمكن اعتبارهم الرواد الأول للقصة الحديثة في لبنان وسوريا وفلسطين . ولكل من هؤلاء ولاسيما جبران أثره في تقويم الفن القصصي الحديث في العالم العربي ، وربما كان الفضل الأكبر في هذه الطفرة لجبران ولقصصه وما حوت من العناصر الفنية ، وسهولة العرض وبساطته^(١) .

ومن أشهر كتاب القصة في العراق : سليمان فيضي ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شابول ، وخلف شوقي الداودي ، وعبد المجيد لطفي ، وغيرهم ...

هذا مظاهر واضح لنهاية فن القصة والهداية به تلك العناية التي جعلت له مقاماً ملحوظاً في الفن الأدبي، واحتل كتابه منزلة الطليعة بين سائر الأدباء ومؤلفي الفنون الأدبية الأخرى . فإن فن الشعر مثلاً - على الرغم من أصالته وعراقته في هذه الأمة - لم يبلغ ما يبلغ فن القصة في أيامنا الحاضرة من العناية والذيع ، ولم ينافر بمثيل ذلك العدد الضخم من الشعراء الذين لمعت أسماؤهم

(١) القصة العراقية قديعاً وحديثاً للأستاذ جعفر الخليل : ١٣٩ (مطبعة الإنصاف)

بيروت ١٩٦٢ .

في تاريخ الشعر العربي ، وإن بز فيه عدد منهم ، قاربوا الشعراء السابقين في عصور القوة والازدهار عظمة وقدرة على الإبداع ، وكان فيهم من بذ كثيراً من السابقين عاطفة وتعبيرأ .

ولقد تجمعت في هذا العصر أسباب كثيرة أدت إلى نفاق سوق الأدب ، ووفرة آثاره بين أيدي الناس ، وأكثر تلك الأسباب لم يكن مهيأ من قبل ، ولم يتحقق للأدباء الغابرين ، ومن هنا يمكن القول أن أبواب المجد كانت ضيقـة محدودة أمام السابقين من الأدباء في تاريخ الأمة العربية ، وأن مواهبهم وحدها هي التي استطاعت غالباً أن تفتح لهم الطريق ، وأن تحملهم على جناحـها إلى فـة ما يـشـهـون من المـجـدـ وـذـيـوـعـ الصـمـدـ .

ومن جملة تلك الأسباب أو العوامل التي ساعدت المعاصرـين على وفرة النتاج ألوان الثقافة التي انتشرـت في المجتمعـات العـرـبـيةـ ، والنـىـ نـشـأـ عنـهـاـ كـثـرـةـ الـقـادـرـينـ عـلـىـ قـرـاءـةـ الـأـدـبـ وـالـاسـتـمـتـاعـ بـهـ ، وـقـدـ كـانـ ذـلـكـ فـيـ الـقـرـيمـ مـوـقـوـفـاـ عـلـىـ الـمـشـاهـدـةـ وـالـسـمـاعـ مـنـ الـأـدـيـبـ أـوـ مـنـ رـوـاـةـ أـدـبـهـ ، وـهـمـ عـرـدـقـلـيـلـ ، حتىـ فيـ عـصـورـ الـكـتـابـةـ وـالـتـدوـينـ كـانـتـ الصـعـوبـةـ فـيـ نـسـخـ أـعـمـالـ الـأـدـبـ وـفـيـ تـداـوـلـهـاـ مـنـ أـهـمـ الـعـقـبـاتـ فـيـ سـبـيلـ نـشـرـ الـأـدـبـ وـالـعـنـيـةـ بـهـ بـيـنـ طـبـقـةـ مـحـدـودـةـ مـنـ الـقـادـرـينـ عـلـىـ الـبـذـلـ ، أـوـ الـذـينـ وـقـفـواـ أـنـفـسـهـمـ عـلـىـ قـرـاءـةـ هـذـاـ الـأـدـبـ وـدـرـسـهـ ، وـهـمـ عـدـدـ أـقـلـ مـنـ الـقـلـيـلـ . وـمـنـهـ أـيـضـاـ كـثـرـةـ الـصـحـفـ وـالـمـجـلـاتـ وـسـهـوـلـةـ تـنـاوـلـهـاـ ، وـمـاـ تـفـتـحـ الـأـدـبـ مـنـ أـبـوـابـ الـكـتـابـةـ فـيـهاـ ، وـنـشـرـ مـاـ تـجـوـدـ بـهـ قـرـائـبـهـ مـنـ الـقـرـيـضـ ، وـمـاـ تـجـرـىـ بـهـ أـقـلامـهـ مـنـ الـقـصـصـ الـقـصـيرـةـ وـالـطـوـيـلـةـ؛ وـفـيـ أـكـثـرـ الـأـحـيـانـ يـتـقـاضـيـ الـأـدـبـ أـجـرـاـ عـلـىـ مـاـ يـكـتـبـونـ ، وـأـخـذـ هـذـاـ الـأـجـرـ يـرـتفـعـ تـبـعاـ لـنـوـ الصـحـافـةـ الـعـرـبـيـةـ وـسـعـةـ مـوـارـدـهـاـ ، وـزـيـادـةـ اـنـتـشـارـهـاـ ، وـارـتـفـاعـ قـدـرـ الصـحـافـةـ وـالـصـحـفـيـنـ فـيـ نـظـارـ الـحـكـامـ وـالـشـعـوبـ ، حـتـىـ عـدـتـ الصـحـافـةـ السـلـطـةـ الـرـابـعـةـ مـنـ سـلـطـاتـ الـدـوـلـةـ . وـكـانـ فـيـ هـذـاـ مـاـ أـغـرـىـ كـثـيرـاـ مـنـ الـأـدـبـاءـ بـالـتـخلـىـ عـنـ أـعـمـالـهـمـ الـأـصـلـيـةـ ، وـالـتـفـرـغـ لـالـكـتـابـةـ فـيـ الصـحـفـ، إـذـ وـجـدـواـ هـذـهـ الـكـتـابـةـ تـدرـ عـلـيـهـمـ مـنـ

اللارزاق ما لا تدره عليهم أعمالهم الأصلية ، وقد فتح هذا الاهتمام مجالاً للتنافس بين الأدباء على التجدد، والإجادـة والإتقان .

ثم كان انتشار الطباعة في البلاد العربية عاملاً من أهم العوامل في تيسير مهمة الأديب وتحقيق أهله في المجد والشهرة ، فلم يجد الشعراء صعوبة في جمع أشعارهم في دواوين يقدموها ، أو يقدمها عنهم الناشرون إلى المطبعة طمعاً فيها يدر عليهم نشرها من ربح يقاسمونه الأدباء ، ووجد كتاب الفحصة هذا السبيل مهيناً أمامهم لبلوغ ما يشتهون من الربح وذريع الصيدل .

ثم كان في اعتدال أثمان هذه الآثار ، وفي وسائل الإعلان ، خير مروج لها ، وجعل على نشرها على أوسع مدى بين قراء العربية في كل مكان .

وبذلك الأسباب وغيرها استطاع فن الأدب في هذا العصر أن يثبت دعائمه، وأن يقبل عليه الموهوبون بعناية واهتمام، فيكثر أعلامه، وتنبأ بهنادجه، وتتعدد ألوانه. وكان في هذا ما أغري طائفة من المتطفلين المغروبين الذين كان «لا يقدح في كفافتهم إلا يكرنو اكتابا ولا شعراء، وأكثهم يأبون إلا أن يضموا المجد من جمجم حراثييه، فهم يتكلفون ما ليس في طباعهم من صناعة البيان، فيقعون في النقص وهم يريدون الكمال. وقد ينبع أولئك فيما يملكون بالتحصيل والمزاولة كالتعليم والتاليف والمحاجة والسياسة، وأكثهم أعجز أن يخلقوا في رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء.. وأكثهم يصررون عن أن يعدوا في كتاب الكتاب على ما فيه من تخلف الطبع وخمود القرىحة وضعف الأداة(١).

وهكذا امتلأت الحياة الأدبية في هذا العصر بالمفارقات، وجمعت ألواناً من المتناقضات، فكان فيها المطبوع الأصيل في فنونه وألوانه، كما كان منها المصنوع المتكلف الذي أعادت على وجوده عوامل غير طبيعية، وكان صراع

(١) دفاع عن البلاغة: (أستاذ أحمد حسن الزيات ١٠) (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٤٥).

طويل بين هذا وذاك ، كل منها يمكن لنفسه بما يجد من الأسباب ، ويتعذر في مشيّته كل أو هنـتـ الخيوط التي يستمد منها وجوده ، ولا يزال جو الأدب مشحوناً بهذه المفارقات والمتناقضات .

• • •

وكان لا بد أن يقابل هذا النشاط في الحياة الأدبية ، أى في صناعة الأدب وتأليفه ، نشاط آخر في دراسة ذلك الأدب ، ورصد خطواته ، وتبين معالم الإجادـةـ وعواملها فيه . وكان لا بد لهذا النشاط أن يكون مطبوعاً بطبعـ هذا العصرـ الحديثـ الذي ينفرـ منـ أسلوبـ التعميمـ فيـ الـ دراسـةـ ، وـ يـميلـ إلىـ التـ خـصـصـ وـ التـ عـمـقـ ، وـ لاـ يـكـفـيـ بالـ درـاسـةـ الـ وـاسـعـةـ الـ متـعـدـدةـ الـ جـواـنـبـ . وإنـ أـلـمـ بـأـطـرافـ كـثـيرـةـ مـنـ الـ موـضـوعـ ، بـلـ إـنـ مـنهـجـ الـ عـصـرـ يـقـومـ عـلـىـ تـفـتـيـتـ الـ موـضـوعـ الـ وـاحـدـ إـلـىـ عـدـدـ مـنـ الـ موـضـوعـاتـ ، ثـمـ اـسـتـيـفـاءـ الـ بـحـثـ فـيـ كـلـ جـزـئـيـةـ . منـ جـزـئـيـاتـ هـذـاـ الـ موـضـوعـ ، جـريـاـ وـراءـ التـعـمـقـ الـ دـىـ تـسـتـيـفـ بـهـ الـ حـقـائـقـ ، وـ تـسـدـ بـهـ الـ شـغـرـاتـ وـ وجـوهـ النـقـصـ فـيـ كـلـ درـاسـةـ جـديـدةـ .

وتبعاً لهذا المنهج تعددت فروع الدراسات الأدبية ، فكان منها :

(١) درس الأدب ، وفيه تستعرض النصوص المأثورة من الأدب المنظوم والأدب المنشور ، و تعالج تلك النصوص بالتحليل والإفاضة في شرح غامضها . كما تعالج فيه فنون الأدب وألوانها ، والكلام في جوهرها وعناصرها وأشكالها وغاياتها .

(٢) درس لتاريخ الأدب ، وفيه يدرس تطور الأدب وفنونه ، ويعرف بالناهرين من الأدباء وأثارهم ، ويوقف على تأثير الحياة والبيئة والظروف التي أحاطت بالأديب وأثرت في عمله الأدبي .

(٣) درس للأدب المقارن ، يتجاوز الحدود الخاصة في دراسة أدب الأمة إلى دائرة العامة التي تشمل الآداب الإنسانية أو ما عرف منها ، فيعقد موازنات بينها ، ويدرك تأثير أدب أمة في أدب أخرى ، وبين العناصر المشتركة بين مختلف الآداب ، والخصوصيات التي تميز بها أدب أمة من أدب سواها .

(٤) درس النقد الأدبي، يشرح القيم الفنية في الأعمال الأدبية، ويضع كلها في موضعه الصحيح، كما يضع صاحبه في منزلته من أدباء لغته؛ أو الأدباء العالميين (١).

وكان درس البلاغة قد تميز منذ زمن بعيد، واستقل عن غيره من فروع الدراسات الأدبية.

وليس معنى هذا الاتجاه إلى التخصص أن النقد الأدبي قد انقطعت صلاته نهائياً بسائر فروع الدرس الأدبي، أو أن هذه الفروع قد فقدت تماماً التداخل بينها، وإذا كان ذلك يبدو ممكناً في سائر الفروع الأخرى فإنه غير ممكن في الدراسات النقدية، اللهم إلا إذا حولناها إلى قواعد نظرية جامدة، تقدس من التردد، وتقوم على التخييل، بل العكس هو الصحيح، لأن هذا النقد إذا كانت غايته تميز القيم الفنية، وتقدير الأعمال الأدبية وأصحابها، فلا مناص من موازنته العمل الأدبي موضوع النقد بغيره من الآثار الأدبية المعاصرة، والآثار الأدبية المأثورة، ولا بذلك من زلة في خارج الجو الذي ألف فيه هذا النص، لا وقوف على حنظله من الأصلة والابتكار أو الاتباع والتقليد، فنون النقد الأدب يحتاج إلى معرفة الأدب في فنونه وأصوله، وفي تطوره وعصوره، وفي أصحابه وظروفه، وفي مقارنته الأدب كله عند أمة بالأدب كله عند أمة أخرى. وكل ذلك ليكون الحكم الذي يصدره الناقد صحيحاً مسلماً، لأنه اعتمد على كل ما يمكن أن يعتمد عليه من الأسباب التي تؤدي إلى الحكم الصحيح.

ونحن وإن كنا قد خصصنا في جامعاتنا ومعاهدنا التي تعنى بدراسة العربية، وآدابها دروساً أو محاضرات خاصة في هذا الفرع أو ذاك، فإنما كان ذلك استجابة لروح العصر التي تميل إلى التخصص والعمق على الرغم من طبيعة درس النقد الذي لا يمكن أن ينفصل عن موضوعه وهو فن الأدب،

(١) اقرأ تفصيلاً في الدراسات الأدبية ومناهجها في صفحة ٩ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا « دراسات في نقد الأدب العربي » (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠)

وما يتصل به من دراسات للتطور أو المقارنة ، وعلى هذا فإن مظاهر الفصل في دراسة هذه الفروع الأدبية في كلياتنا أو في بعضها لا يبعده الفصل بينها في المحاضرة فقط التي خصص لها وقت ، وخصص لها أستاذ أو أكثر .
ولا غرابة في ذلك فإن النقد الأدبي أصبح يشغّل علية في الدراسات الحديثة بكثير من ألوان المعارف والثقافات التي قد تبدو بعيدة عنه ، حتى قال أحد النقاد الغربيين إنه يمكن القول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصدق أو غير بالغ الدقة « إنه استعمال منظم للوسائل غير الأدبية ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب (١) وإذا كانت هذه حقيقة النقد الحديث أو وسائله ، فلا غرابة لا يستطيع هذا النقد الانفصال عن الأدب موضوعه الأصلي ، وما يتصل به من دراسات تاريخية أو دراسات فنية .

(١) ستابلي هاين (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ١/٩٧ بترجمة الدكتور إحسان عبد العزiz والدكتور محمد يوسف نجم (دار الثقافة — بيروت ١٩٥٨) .

الفَصْلُ الْأَوَّلُ

مُعَوقَاتُ فِي سَبِيلِ النَّهْضَةِ

أنتَجَ عَصْرُ النَّهْضَةِ طَاقَةً ضَخْمَةً مِنَ الْأَدْبِ الإِنْسَانِيِّ ، نَاءَتْ بِحَمْلِهِ الْمَكْتَبَاتِ ، حَتَّى غَمَرَ الْأَسْوَاقَ ، فَلَا تَكَادْ تَخْلُصُ مِمَّا يُلْقَى إِلَيْهَا حَتَّى تَفَاجَأَ فِي كُلِّ صَبَاحٍ بِمَدْدَ وَافِرٍ وَزَادَ جَرِيدَةً مَا تَخْرُجُهُ الْمَطَابِعُ مِنَ النَّتَاجِ الَّذِي يَتَّبَاعُ تَتَابُعَ تِيَارَاتِ السَّيِّلِ الْجَارِفِ ، فَلَا يَجِدُ لَهُ مَوْضِعًا فِي زُوايا الْمَطَابِعِ أَوْ رُفُوفِ الْمَكْتَبَاتِ ، أَوْ بَيْنَ جَدَرَانِ الْمَخَازِنِ وَحَوَانِيَّتِ التِّجَارِ ، حَتَّى يَصْبَحَ لَقِيَ بَيْنَ أَيْدِي الْبَاعِثَةِ الْجَوَالِينِ ، وَعَلَى أَفَارِيزِ الْطَّرِقَاتِ ، وَمَحَاطِ وَسَائِلِ الْاِنْتِقالِ .

وَإِنْكَ لَتَرَى هَذَا الْمَذَلَّلَ يَطَالِعُ عَيْنِيكَ فِي غَدُوكَ وَرَوَاحِكَ ، وَقَدْ تَجَدُ فِيهِ عَلَامَةً نَهْضَةً جَدِيدَةً تَحَاوِلُ أَنْ تَخْفَفَ عَنِ الْقَارِئِينَ عَنَاءَ الْبَحْثِ وَالْأَرْتِيَادِ ، وَتَيْسِيرَ لَهُمْ سَبِيلَ الْاِخْتِيَارِ وَالْاِنْتِقاءِ . وَقَدْ تَرَى فِيهِ آيَةً زَهْدٍ فِي تَلْكَ الْآثارِ الَّتِي افْظَاهَا دُورُ النَّشْرِ ، حَتَّى ابْتَذَلَتْ عَلَى ذَلِكَ الْوَجْهِ الَّذِي تَرَاهُ فِي كُلِّ صَبَاحٍ وَفِي كُلِّ مَسَاءٍ ، وَالَّذِي لَا يَرْضِي كُبَرِيَّاءَ الْأَدْبِ وَالْأَدْبَاءِ وَأَرْبَابَ الْفَكْرِ مِنْ بَنِيِّ الإِنْسَانِ .

وَلَمْ يَقْتَصِرْ هَذَا النَّتَاجُ الضَّخْمُ عَلَى نَاحِيَةٍ أَوْ عَلَى فَنِّ مِنْ فَنَّوْنِ الْأَدْبِ دُونَ فَنٍّ آخَرٍ ، فَفِيهَا الْخَطَبُ ، وَفِيهَا الْمَقَالَاتُ ، وَفِيهَا الْقَصَصُ ، وَفِيهَا الشِّعْرُ ، وَفِيهَا النَّقْدُ ، وَعَلَى الْجَمْلَةِ ، إِنَّ تَلْكَ الْآثارَ تَمَثِّلُ خَلاصَةً وَأَفْيَةً لِلْحَيَاةِ الْأَدْبَرِيَّةِ الْزَّانِخَرَةِ فِي هَذَا الْعَصْرِ ، حَتَّى لَقَدْ يَكُونُ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ يَقَالَ إِنَّا وَصَلَنَا إِلَى حَدِّ التَّخْمَةِ مِنَ الْقِرَاءَةِ حَتَّى أَصَابَنَا الْانْقِبَاضُ ، فَأَصْبَحْنَا ، أَوْ أَصْبَحَ كَثِيرٌ مِنْهَا لَا يَعْنِي بِهَذِهِ الْآثارِ ، أَوْ لَا يَكْلُفُ نَفْسَهُ مُجَرَّدُ النَّلَّرِ إِلَى قِرَاءَةِ عَنَاوِينِهَا ، إِلَّا مَا تَرَى أَنَّهُ يَتَصَلُّ بِمَا يَشْغُلُنَا مِنْ أَلوَانِ التَّفَكِيرِ الْفَنِّ .

«وفي العالم العربي اليوم فورقة شعرية هائلة نراها تندفع إلينا على دواليب المطبع في عشرات المجلات والدواوين . ولو كان لنا أن نقيس المستوى الشعري الذي بلغه شعب من الشعوب في حقيقة معينة من الزمن بكمية ما نشر له فيها من قصائد ودواوين ، وبعد المدارس والاتجاهات الشعرية التي مثلها شعراً وله ، لكيانت أجزم أنها اليوم من أهم العالم في الطليعة . فقد نستطيع القول بارتياح تقريباً، إنه ما من مدرسة شعرية يعرفها عالم اليوم إلا وتطوع لها من شعراءنا الكثيرون ، فتبذلها عشرات القصائد في مختلف الكتب والصحف والمجلات ، فعندنا من شعراءنا رمزيون وواقعيون وتصريرون ورومانطيقيون وكلاسيكيون ، كما أن عندنا من الشعر المقيد والحر ، المنظوم والمنشور ، الموزون منه والذى « لا وزن له »، عندنا من جميع هذا والحمد لله كثيرة وأفيرة ، وكنت أقول وافية أيضاً لو كانت للشعر حوانين يباع فيها من الزبائن ويشرى على حسب جنسه و « ماركته » . لو كانت للشعر مثل هذه الحوانين لتکفلت بأن لا يرد باعته عندنا - وعذرهم من أصنافه ما عندهم - طلب أي ذرupon مهما كانت « ماركة » القصيدة التي يبتغي ، وكيفما كان لون الديوان الذي يريد) ١) .

ولقد ظفرت تلك الطاقة الضخمة من الأدب الإنساني بعنابة كبيرة من الدراسة والنقد . واستطاع هذا النقد أن ينفذ إلى فنون الأدب ، وأن يعالج أكثر ما قال الأدباء في أغراضه القديمة ، وأغراضه المستحدثة .

وظهر في هذا القرن العشرين طائفة كبيرة من النقاد ، وطائفة كبيرة أيضاً من الآثار النقدية ، تناولت أكثر الأدباء في هذا العصر ، ومنها كتب مستقلة ألف كل منها في نقد أديب واحد لا يتعداه إلى غيره ، وأثار أخرى ألفت في نقد آخر واحد ، أو فن واحد من فنون الأدب .

(١) من مقال للأستاذ نديم نعيمة بعنوان « الشعر والمرأة ونزار قباني » — مجلة (الأدب) ال بيروتية ، العدد الثاني من السنة الخامسة ، في شباط (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

ولكن تلك الآثار النقدية على كثثرتها ، وعلى تنوع مؤلفيها ، لا تصلح أن تكون أصلاً ثابتاً يرجع إليه في نقد الأدب المعاصر أو سواه ، لأنها آثار مقباينة ، يتوجه كل منها اتجاههاً خاصاً ، وينظر إلى الأعمال الأدبية من زاوية خاصة ، قد يكون فيها بعض الصفاء ، ولكن فيها من غير شك كثيراً من السحب والضباب الذي يحول دون الرؤية الواضحة ، والتقدير السليم .

والسبب في ذلك أن الأدباء أنفسهم قد تباعدت اتجاهاتهم ، وتبينت مناهجهم ، واختلفت مبادئهم ومثلهم ، حتى إننا لنشطيع أن نعد كل أديب مدرسة فنية وحدة ، هو بطلها الذي يخاطط معالم المذهب ، وهو الذي يتولى الإعداد والتصميم والتنفيذ .

ولم تقم عندنا دراس ذات مناهج أو تعاليم أدبية متكاملة ، وبعبارة أخرى لم يستطع هذا العصر أن ينبع معالم موحدة أو تقاليد متشابهة في أدب مجموعات من الأدباء ، ولم تتعقد الزعامة الحقيقة لأديب ما على جملة من الأدباء احتذوا حذوه في شعرهم أو كتابتهم ، أو بقيت تعاليم الفنية متسطة على مذهبهم في الشعر أو في الكتابة ؛ أو موجهة لهم في صناعاتهم الفنية ، إلا ما قد يجدو من تقليد بعض الناشئين لشيوخ الأدب المعروفين ، أو الذين سبقوهم إلى مزأولته ، وكان لهم حظ من ذيوع الصيت ، وهو في حقيقته محاولة للتعلق بأسباب الأدب . وقد عبر يوسف الشaroni عن هذه الحقيقة في الكلمة عنوانها « أدبنا خال من الفلسفة » وفيها يقول : ليس هناك من يذكر اليوم أن أدبنا العربي الحديث قد أصبح له كيانه ، وإن كان ما يزال متواضعا ، وقد اشتدت بعض فروعه كالرواية والقصة القصيرة ، ومع ذلك فكل من يستعرض هذا الإنتاج الأدبي يحس أنه يفتقد شيئاً فيه .. يفتقد النظرية الشاملة الكلية ، فليس ثمة ترابط بين إنتاج معظم أدبائنا نستطيع أن تستشف من ورائه فلسفة الكاتب ورسالته التي ينشأها فيها يكتب ، أو حتى

مجرد وجود تطور روحي يمكن تتبعه . وكأنما إبداع الكاتب في كل مرة إنما هو إبداع مستقل عما سبقه وعما لحقه . ولستنا نطالب بوجود نظرية فلسفية ، كما هو الحال عند سارتر أو كامو أو جابريل مارسيل ، فهذا غير ضروري ، ولا هو متوفّر لدى أكثر كتاب العالم ، وليس من شروط الفن أن يبني على مذهب ، ولكن ما نفتقد له هو مجرد وجود وجهة نظر للكاتب يلتزمها ويعبّر عنها فيما يكتب ، كما نجد مثلاً عند تو لستوي ودستويوفسكي وأبسن ولورانس وبرناردشو .. إلى آخر القائمة .

وقد أدى ذلك إلى انعدام وجود المدارس الأدبية عندنا ، فلايس ثمّة حواريون إذ ليس ثمّة مبدأ . وإذا كان كل عمل في يكاد يكون مستقلاً بنفسه عن الكاتب ؛ فإن كل كاتب بدوره مستقل عن غيره . ولقد حاول أديب كبير كالأستاذ توفيق الحكيم أن يعلن عن مذهب الفكري في كتابه «التعادلية» ولكن نقادنا لم يوضّحوا لنا الجانب التطبيقي لهذه النظرية على كتابات الحكيم ، مما يدعونا إلى التساؤل : أترانا لا نفطن إلى وجود وجهة نظر لدى أدباءنا نتيجة تقصير حقيقي في إنتاجهم أم نتيجة تقصير من نقادنا ؟ لعل الأمر كله راجع إلى عدم وجود الجو الفلسفى الذى يساعد على ظهور الأديب ذى النظرة الشاملة . فقد وجد أمثال هؤلاء الكتاب ، حيث وحين وجد إلى جانبهم فلاسفة أعلنوا مذاهبهم التي يفسرون العالم من خلالها .

إن وجود وجهة النظر في أعمالنا الفنية ، بحيث يجعل كل منها مترابطاً من أهم العوامل التي نخرج بها عن نطاق المحليّة ، لتنضم إلى ركب الأدب العربي ، كما أن هذه النظرة من شأنها أن توضح الكاتب لقارئه ، وتؤكد معانٍ ، وتفسّر عقلية البيئة التي يمثلها ويعبّر عنها ، وتضمن لعمله بقاء أطول في تاريخ الإنسان (١) .

(١) جريدة الأهرام : ص ١٣ ص عددها الصادر في ٩/٣/١٩٦٢ .

وذلك على الرغم مما يبدو بوضوح في حياتنا الأدبية من م ظاهر التجزب والتكلل حول بعض أعلام الأدب الذين كان لهم شأن في مجالات العلم أو السياسة أو الصحافة، الاحتماء بهم والتعلق بأسبابهم للظفر ببعض أغراض المนาفع المادية أو المعنوية ، حتى تعددت في حياتنا الأدبية الجماعات التي تقوى صفوتها ، وتقف في وجه جماعات أخرى تنافسها على السيادة ، وقد تناصبتها العداوة ، فهو في الحقيقة تجمع لا قسم الأسلاب ، وتوزيع الغنائم خشية أن تظفر بها جماعة مناوئة ، ودفعاً لهجمات المغرين من السكيل أو الجماعات الأخرى .

وقد نجد في السنوات الأخيرة شيئاً من هذه الوحدة أو م ظاهر الترابط والاحتكام بين دعاء الأدب المتأفف الذي نستطيع أن نسميه أدب الانحلال . إذ هو كما يبدو من دعواتهم أدب يحاول أن يخلص من القيم الفنية المعترف بها . وليس لذلك الأدب اعتبار إذا قيس بمقاييس الفن الصحيحة . وحدتها ، كما سنرى ذلك في الدراسات التالية .

وكان من الطبيعي أن ي ظهر التفاوت في النقد الأدبي ومقياسه ، كما ظهر التفاوت في تأليف الأدب وإنشائه ، فتتعدد وجهات النظر إلى ذلك الأدب ، ويكون فقد الأساس الذي يبدأ منه هذا النظر ، ثم عدم العثور على مقياس موحد يطبق على أثر من الآثار الأدبية كما يصلاح لتطبيقه على غيره من الآثار ، وكان لهذا الاضطراب أسباب كثيرة منها :

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة

فقد تعرضت الأمة العربية في هذا الدور من أدوار حياتها لهزات عنيفة . ومعارك كثيرة مع أعداء حريتها وسيادتها على أرضها وثروتها ، وكانت كلما خرجت ظافرة من معركة الأقدر إلى معركة أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وأشد بأساً ، وذلك لكثره الأيدي التي تعبث بمستقبلها ، وتساوم على حريتها ومستقبلها ومصيرها .

ولم تدع تلك المعارك لهذه الأمة فرصة تعيد فيها بناء نفسها ، وتضع يديها الأساس لحياة مستقرة في السياسة والمجتمع والعلم والفن ، إذ كانت بلادها نهباً موزعاً بين الإنجليز والفرنسيين والترك والإيطاليين والإسبان وغيرهم من المستعمرين الأجانب الذين باعدوا يديها ، وفرقوا صفوفها ، كما وفدت على الأمة العربية كثير من المبادئ الجديدة الغربية عن مبادئها وزمامها وتقاليدها في السياسة والاقتصاد والأخلاق . وتلك المبادئ على الرغم من غرابتها يديها كثير من التناقض ، وكل مبدأ منها يحاول أن يمكن لنفسه في العقول والقلوب بما استطاع من أسباب ، ووقفت الأمة العربية أمام تلك المبادئ الجديدة الغربية المتناقضة وقفـة الحائز المشدوه الذي لا يدرى أينما يأخذ وأينما يدع .

وكانت تلك الحيرة من أعظم الأسباب فيما أحس به من اضطراب في الوسائل والغايات ، فلم تتحدد أسس حياتها ، ولم تتحدد مقاييسها في مبادئ الأخلاق وقواعد السلوك . وأدى ذلك إلى اضطراب الآدباء وتناقضهم ، في معانٍ النظم والكتابة ، كما أدى إلى اضطراب النقاد وتناقضهم ، لأن هؤلاء وأوائلوه فلما قدموا المثل العليا الراسخة التي تطأطع إليها عقولهم وقلوبهم ، ومبادئه التي ينبغي أن يعملاها ، ولا يرون لأنفسهم حياة بدونها .

ونذكر على سبيل المثال شاعراً من شعراء العروبة المعرودين في هذا القرن ، وهو الشاعر العراقي معروف الرصافي ، فنجدـه حينـاً من رجال تركـيا ، ومن الدعـاة إلى سـيادـتها وتوطـيد حـكمـها في بلـادـ العـروـبةـ ، ونجـده حينـاً آخرـ في مـقدـمةـ الثـوارـ علىـ حـكمـهاـ وـطـغـيـانـهاـ ، ومنـ الدـعـاةـ إـلـىـ وـحدـةـ الـأـهـةـ الـرـبـيـةـ ، وـلـمـ شـعـثـهاـ ، وـإـعادـةـ بـنـائـهاـ وـحدـةـ مـترـاصـةـ لـاـ يـنـالـ العـدـوـ مـنـهاـ نـيـلاـ ، وـيـذـكـرـهاـ بـأـبـجـادـهاـ الـتـيـ سـجـلـتـهاـ الـأـسـفارـ ، وـبـقـيـتـ مـعـالـمـهاـ فـيـ مـخـلـفـ الـدـيـارـ ؛ وـنـجـدهـ بـعـدـ ذـلـكـ يـصـلـيـ الإـنـجـليـزـ خـلـفـاءـ الـأـتـرـاكـ فـيـ اـسـتـعـمـارـ بـلـادـ العـروـبةـ شـوـاظـاـ مـنـ نـارـ شـعـرهـ . ثـمـ انـهـارـ إـلـيـهـ بـعـدـ ذـلـكـ يـكـيلـ أـلـوانـ الـمـدـيـحـ الـمـنـدـوبـ السـائـيـ الـإـنـجـليـزـيـ فـيـ فـلـسـطـينـ «ـ هـرـبـ صـمـوـئـيلـ »ـ الـذـيـ سـخـرـ مـنـ الـعـربـ ، وـمـكـنـ الـأـسـتـعـمـارـ وـالـصـهـيـونـيـةـ

في أرض العروبة في فلسطين ، وذلك في قوله (١) :

وَعَدْتَ فَأَمْسَى الْقَوْمَ بَيْنَ هَشَكَ وَمِنْتَظَرِ الْإِنْجَازِ مُنْشَرِحِ الصَّدَرِ
فَكَذَبْ وَأَنْتَ الْخَرْ مِنْ سَاءَ ظَنِّهِ قَدْ قَدِيلَ إِنَّ الْوَعْدَ دِينٌ عَلَى الْحَرِ
وَلَسْنَا كَمَا قَالَ الْأَلَى يَتَهَمُونَا نَعَادِي بَنِي إِسْرَالَ فِي السَّرِّ وَالْجَهَرِ
وَكَيْفَ وَهُمْ أَعْمَانَا وَإِلَيْهِمْ وَإِنِّي أَرَى الْعَرَبِيَّ لِلْعَرَبِ يَنْتَهِي
هَمَا مِنْ ذُو الْقَرْبَى وَفِي لُغَتِهِمَا وَلَكَنَّنَا نَخْشِي الْجَلَاءَ وَنَتَقِي
وَهُلْ تَثْبِتُ الْأَيَامُ أَرْكَانَ دُولَةَ
وَهَا أَنَا قَبْلَ الْقَوْمِ جَهْتَكَ مَعْلَنَا لَكَ الشَّكْرُ حَتَّى أَمْلَأَ الْأَرْضَ بِالشَّكْرِ

وَلَا شَكَ أَنْكَ تَقْرَأُ حِينَ تَقْرَأُ هَذِهِ الْأَيَاتِ شَعُورًا غَرِيبًا نَحْوَ الصَّهِيُونِيَّةِ
وَالْاسْتَعْمَارِ ، وَلَيْتَ الرَّصَافِيُّ عَاشَ لِيَرِى مَا فَعَلَ الْأَنْجَلِيُّونَ وَالْمُسْتَعْمِرُونَ
وَبَنُو إِسْرَائِيلَ يَا خَوَانَهُ الْعَرَبُ فِي أَرْضِ فَلَسْطِينِ ، تَدِيقَةً لَهَذِهِ الْأَصْوَاتِ
الْمُخْدُوِّعَةِ الَّتِي كَانَتْ تَظَاهِرُ فِي مَثِيلِ صَوْتِ شَاعِرِ الْعَرَوَةِ مُعْرُوفِ الرَّصَافِيِّ ! .
وَانْتَظَارٌ إِلَى الرَّصَافِيِّ يَمْدُحُ « نُورِي السَّعِيد » وَقَدْ أَنْعَمَ عَلَيْهِ مَلِكُ الْعَرَاقِ
بِوَسَامِ الرَّافِدِينِ (٢) :

هُوَ فِي الْعَلَا لِلرَّافِدِينِ وَسَامِ
سَعَدِ الْعَرَاقِ فَتَغَرَّرَ بِسَامِ
تَهْ يَا وَسَامِ الرَّافِدِينِ بَصَدِرِهِ مِنْ
نُورِي السَّعِيدِ أَبُو صَبَاحِهِ مِنْ بَهْ

(١) انظر ديوان الرصافي ٤٠٩ من قصيدهاته التي عنوانها « إلى هرير صموئيل » — (طبعه دار المعرض : بيروت ١٩٣١).

(٢) انظر ديوان الرصافي ٤٨٧ من قصيدهاته التي عنوانها « خطابة الرئيس ووسام الرافدين » وقد أنشدها في البلط الملكي يوم ٢٦ آذار سنة ١٩٣٢ .

نقد أنعم الملك المطاع به لكي يزدان فيه وزيره الترجم
ياحبذا ذاك الوزير وحبيذا ذلك ملك المطاع وحبيذا الإنعام

شم هو نفسه القائل في نوري السعيد ذاته^(١) :

إن نوري السعيد قد كان قبل آدمياً فردٌ بالمسخ قرداً
قد أبى أن يعيش حراً مع العرب فأمسى للتيمسيين عبداً
مثل إبليس ما أطاق سجوداً وأطاق الهوان لعنا وطرداً
أما « الملك المطاع » في الأبيات الأولى ، فهو عند الرصافي بعد ذلك^(٢) :
لنا ملك تأبى عصابة رأسه لها غير سيف التيمسيين عاصباً
لقد عاش في عز بحث أذلنا وقد ساءنا من حيث سر الأجانبها
وليس له من أمرنا غير أنه يعدد أياماً فيقبض راتباً
ولا كان في اليوم له الشعب ناخباً تبوأ عشر الملك لا بحثاه

ولم يكن الرصافي وحده آية هذا التقلب والاضطراب بين أدباء العربية في هذا القرن ، بل إن كثيراً منهم كانوا على هذه الصورة المشوهة التي لا يعتمد أصحابها على مذهب يئرونون به ، أو رأي يدافعون عنه ، ويصدرون في سبيله ، منها تكون أسباب الترغيب أو الترهيب .

وكذلك اختلف الأدباء في تقدير قيم الأشياء ، وفي نظرتهم إلى عوامل بناء الأمة ونهضتها . فكان فيهم زعماء المدعوة إلى الحرية والسيادة والاستقلال ، ودعاة إلى التردد والهزيمة من الذين ارتموا في أحضان المستعمر الغريب .

(١) من قصيدة التي عنوانها « المسوخ » وهي من مجموعة شعره التي لم تنشر .

(٢) من قصيدة « تجاه الريحانى — هي النفس » التي أنشدها في حفل أقيم في بيروت لأمين الريحانى بعد رجوعه من سياحته في بلاد العرب -- والقصيدة في ديوانه ١٨ والأبيات التي استشهدت بها مبتورة من الجزء المطبوع من هذه القصيدة .

كما كان فيهم المحافظون على صيانة المرأة وحجابها ، إلى جانب دعاه إلى إنها ضرورة ومشاركة في الحياة بالتعلم والسفر والاختلاط . وكما كان فيهم أنصار للمساواة وللعدالة الاجتماعية إلى جانب أنصار للطبقية في المناصب والجاه والثراء والاشتراك في إدارة دفة الحياة . وكما كان فيهم أنصار للحفاظ على الأخلاق والمثل والعقائد ، إلى جانب دعاه للتخلص من كافة القيم والروابط الإنسانية . وهكذا اختلفت المعايير في هذه المجتمعات في هذا الدور الانتقالي الخطير ..

ولك أن تتصور موقف النقاد من هذا اضطراب الظاهر ، والتناقض الواضح : إنك سترى فيهم من يرفع ذلك الأدب أو ذاك ببعض ذلك إلى عنان السماء ، وفيهم من يهبط به إلى الحضيض بما قرأ في هذا الشعر المتهافت ، وأكملت ستجد إلى جانب هذين من يشيد به دائماً وعلى كل حال ، ومن ينتقصه دائماً وعلى كل حال : وربما التس للشعراء والأدباء العذر في اضطراب حياة السياسية ، وقد المثل العليا في المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه .

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية

وكان من جملة المعوقات ما أشرنا إليه من الاختلاف الواضح في الفن الأدبي ذاته ، وهو موضوع النقد الأدبي . وفي بعض هذا الأدب لا تجدر من مظاهر الشعر إلا استقامة الأوزان ووحدة القافية ، ثم لا تجدر فيه بعد ذلك صدى لعاطفة ، أو صورة لفكرة ، وهذا ما صلح أن يطلق عليه لفظ « النظم » وهو أبداً الأشياء عن روح الشعر . وتتجدر في بعض هذا الأدب هيااماً بالصنعة والتزويق المفظي ، وتحشد الألفاظ المأقرة بأصناف الحلى ، والتي ليس وراءها كبير معنى ، فكانت الصدى الذي لا أصل له ، والطلاء المموّه على بناء مشوه . وتتجدر في الأدباء من لأنفسهم حتى دنت من العامية المبتذلة؛ وذلك لفقره من الثروة اللغوية والبيانية ؛ وفيهم من حاول الفرار من التقيد بقيود الوزن والقافية، وادعى أن ذلك تجريد وابداع . وفيهم

من كان له قديم يعتز به من الأدب الأصيل الذي سما به، وكانت له به منزلة بين الأدباء، ثم غدا يكتب أدباً ضعيفاً أقرب إلى الهدىان وإلى ما يصنع شدادة الأدب من الناشئين منه إلى أدب الفحول المعدودين. وفيهم صاحب الأسلوب العربي الرصين بسبب ما حصل من الثقافة اللغوية التي أفادها مما وقف عليه من مصادر اللغة، وما قرأه من عيون الأدب العربي في عصور القوة والازدهار. وفيهم من لم يعرف من هذه اللغة إلا ما تعرفه عامة المتكلمين بها، أو من هم فرق مستواهم بقليل. كما كان في هذا الأدب ما اكتملت له أسباب الجودة والاتقان بما اجتمع له من جمال الصياغة، وروعة العبارة، وقوية المعانى وأصالتها، حتى وصل بالإجادة والإبداع إلى درجة كبيرة.

كان هذا الخليط العجيب في الأدب، الذي أوجد أمامنا عدداً من المستويات المختلفة، وقد أدى هذا الاختلاف إلى فقد المقياس الموحد، أو القريب من التوحيد.

ومن هنا وجدنا مقاييس كثيرة، وضع كل مقياس منها ناقد من النقاد ليقيس بها أدبياً واحداً، أو عملاً أدبياً. حتى إذا جاوز الناقد هذا الأديب أو ذاك الآخر إلى أديب آخر أو عمل أديبي آخر، ألفينا مقياساً جديداً وحكمتاً جديداً.

(٣) تباين ثقافات النقاد

وقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس والمعايير التي يبني النقاد عليها أحکامهم على الأدب والأدباء، فلم تكن هنالك ثقافة واحدة أو ثقافات متقاربة يستعمل منها النقاد آرائهم في الأدب، وأحكامهم على الأدباء.

(١) في أعلام النقد الأدبي المعاصرين من كانت ثقافته ثقافة عربية خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر على هدى من تلك الثقافة التي اغترف منها، والتي ورثها عن أعلام النقد العربي في العصور العباسية

كقدامة بن جعفر ، والأمدي ، والقاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ، وعبد القاهر ، وضياء الدين بن الأثير .. ومن كان مثله الأعلى في الأدب المنشور أسلوب القرآن الكريم ، وحديث النبي صلى الله عليه وسلم ، وكلام الإمام على ، وخطب الحجاج وزياد ، وكتابه عبد الحميد بن يحيى ، وعبد الله ابن المقفع ، وأبى عثمان الجاحظ ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، والقاضى الفاضل .. ومن كان مثله الأعلى في الشعر أصحاب المعلقات ، والشعراء المخضرمين والإسلاميين ، وابن المعتز ، وأبات تمام ، والبحترى ، والمتنى ، وأبا العلاء ، وغيرهم من أمراء الشعر في العصر العباسى .

وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذى تسامى إلى أدب أولئك الفحول ، وكل أدب جرى على غير طريقتهم هو عندهم أدب منحل مبتذل . كما كان في هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة العربية ، كالثقافة النحوية ، أو الثقافة اللغوية ، أو الثقافة الأدبية ، فلا يعنيه في الأدب الذي يقرؤه أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته ، ومطابقته للأصول التي حصلها ، ولا يقيسه إلا بالقياس الذي يحذقه ، فإذا حاول أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر ، فأتى بما يستطرف ، وما يتعجب من سذاجته .

وقد يما أورد ضياء الدين بن الأثير حكاية طريقة ، فقد روى من شعر المتنى قوله :

كل جريح ترجى سلامته إلا جريحا دهته عيناها
تبل خدى كلما ابتسمت من مطر برقه ثناياها^(١)
وقال : إن البيت الثاني من الآيات الحسان التي تتواصف ، وقد حسن الاستعارة التي فيه أنه جاء ذكر المطر مع البرق .

(١) معنى البيت إن دموعي كالمطر تبل خدى ، كلما ابتسمت بكين ، فـكأن دموعي مطر برقه ثناياها ، أى كان بكائني في حال ابتسامها ، كقوله : ظات أبي وقبسم .
(٢ - التيارات المعاصرة)

قال ابن الأثير : وبلغني عن أبي الفتح بن جنـي — رحمـه الله — أنه شرح ذلك في كتابه الموسوم بالمفسـر الذي ألفـه في شرح شـعر أبي الطـيب ، فقال : « إنـها كانت تـبـزـقـ في وجـهـهـ » فـنـلـانـ أنـ أـبـاـ الطـبـيـبـ أـرـادـ أنـهاـ كـانـتـ تـبـيـسـمـ ، فـيـخـرـجـ الـرـيـقـ مـنـ فـهـاـ ، وـيـقـعـ عـلـىـ وجـهـهـ ، فـشـبـهـ بـالـمـطـرـ ! قال ابن الأثير : وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخارطه حيث ذهب وهم هذا الرجل وخارطه . وإذا كان هذا القول قول إمام من أمّة اللغة العربية تشد إليه الرجال ، فما يقال في غيره ؟ لكن فنَ الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب !!

* * *

(٢) والفريق الآخر من النقاد فريق غلبـت ثـقاـفـةـ الـأـجـنـدـيـةـ كـلـ ثـقاـفـةـ سـوـاـهـاـ ، وـهـذـاـ فـرـيقـ لـاـ يـسـتـحـسـنـ مـنـ الـأـدـبـ إـلـاـ مـاـ أـثـرـ عـنـ الـأـجـانـبـ الـذـيـنـ عـرـفـ أـدـبـهـ ، وـأـحـسـ بـمـاـ رـكـبـ فـيـهـ مـنـ نـقـصـ أـنـهـ لـاـ أـدـبـ إـلـاـ أـدـبـهـ ، فـهـوـ مـثـلـهـ الـأـعـلـىـ الـذـيـ يـقـدـسـ عـلـيـهـ كـلـ أـدـبـ ، وـوـقـنـ عـلـىـ مـاـ عـنـدـ الـأـجـانـبـ مـنـ أـصـوـلـ الـنـقـدـ وـمـنـاهـجـ الـأـدـبـ ، فـلـاـ يـعـرـفـ غـيرـهـ . ولـذـلـكـ تـرـاهـ يـحـاـوـلـ مـاـ اـسـتـطـاعـ أـنـ يـغـضـ مـنـ تـلـكـ الـمـقـايـسـ الـعـرـبـيـةـ الـتـيـ لـاـ يـعـرـفـ عـنـهـاـ قـلـيـلاـ وـلـاـ كـثـيرـاـ ، فـيـحـاـوـلـ تـحـكـيمـ مـقـايـسـ غـرـبـيـةـ فـيـ الـأـدـبـ الـذـيـ أـلـفـهـ أـدـبـاءـ عـرـبـ ، عـاـشـواـ عـلـىـ أـرـضـ الـعـرـوـبـةـ ، وـأـسـتـهـلـواـ بـسـمـائـهـاـ ، وـعـبـرـواـ بـلـغـتـهـاـ ، وـأـضـطـرـبـواـ مـعـ إـخـرـاـنـهـمـ مـنـ أـبـنـاءـ هـذـهـ الـأـمـةـ فـيـهـ يـضـطـرـبـونـ فـيـهـ .

وـمـنـ ثـمـ كـانـتـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ الـتـيـ أـلـفـهـاـ تـخـتـلـفـ فـيـ طـبـيعـتـهاـ وـفـيـ الـعـوـاـمـلـ الـتـيـ أـثـرـتـ فـيـهـاـ عـنـ طـبـيعـةـ تـلـكـ الـأـدـبـ الـتـيـ اـسـتـخـلـصـتـ مـنـهـاـ تـلـكـ الـمـقـايـسـ لـتـقـاسـ بـهـ فـظـائـرـهـاـ مـنـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ الـتـيـ تـأـثـرـتـ بـمـثـلـ ظـرـوفـهـ ، وـجـرـتـ طـبـيعـتـهاـ مـعـ اـبـيـعـتـهاـ . وـكـذـلـكـ يـخـتـلـفـ حـظـ الـأـدـابـ فـيـ التـأـثـيرـ ، بـحـسـبـ الـجـمـاعـةـ الـتـيـ تـسـتـقـبـلـ هـذـهـ الـأـدـابـ

(١) انـظرـ المـذـلـ المسـائـرـ ٢ / ١٠٩ـ بـتـحـقـيقـ الدـكـتـورـ أـحـمـدـ الـحـوـفـ وـالـدـكـتـورـ بـدرـيـ طـبـانـ (مـطـبـعةـ نـهـضةـ مـصـرـ ١٩٩٠ـ)ـ .

نقطة ليست هو موقعها ولا تأثيراتها على النقوس الإنسانية واحدة . والاختلاف في تقدير الفنون أمر طبيعي ، لأن الذاتية تلعب دوراً كبيراً في الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداة ، وهناك عوامل كثيرة تؤثر في نقوس الجماعات متقدّدوها إلى تفضيل بعض الأعمال التي قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى لم تتأثر بهذه العوامل ، أو تأثرت بها بدرجة أقل من تأثر الجماعة الأولى . ومن هنا يمكن الاختلاف في التقدير متأثراً بالاختلاف البنيات والثقافات ، والعقائد والتقاليد . وحيثما تسلط على العالم كله عوامل واحدة ، ومئثرات واحدة يمكن من السهل التسلیم . بالأثر المترتبة عليها من جميع الأفراد والجماعات . وهذا ناقد من كبار النقاد الغربيين يقرر الاختلاف في درجة التأثير بالأعمال الفنية . بقوله « لأخذ صورة مألوفة جداً ، صورة العذراء وملائكتها ، فنجده قبل كل شيء أن من الواضح جداً أن تأثير هذه الصورة في المسيحيين مختلف عن تأثيرها في المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوا بال المسيحية قط ، أو سمعوا بها كما يسمعون بدين أجنبي عجيب ١) . وقد يما قال أفلاطون : « إن الجمال ليس شيئاً طبيعياً كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا ، أو قبل بأغراضنا ٢) » .

إن الأدب الأصيل في تفونه وألوانه ومعانيه وأفكاره هو الأدب الذي يصور حياة صاحبه ، ويمثل العواطف والأعمال للأمة أو للجماعة التي أنتجت تلك الألوان الأدبية تمثيلاً صادقاً ، وليس هو ذلك الأدب الذي يتمخض عن الصور المشاعر والاحساس من حياة الآخرين ، بقصد الإغراب على الجماعة ، والرغبة في الإبراع المحتلب الذي يضع معالم القوميات ، وعبقرية اللغات ، ويحشو أثر العوامل الطبيعية الفعالة في الأدب والفنون فهو أساليب التفكير .

(١) أ. ف. جاريت : فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد بونس ورمزي بسي وعثمان نويه (دار الفكر العربي — القاهرة) .

(٢) المصدر السابق — المقدمة : ص ٤

فالقصة الإنجليزية - في رأي القصصي الإنجليزي الكبير أنجوس ويلسون - في صنيعها قوة من القوى المحافظة في الحياة الإنجليزية وفي المجتمع الإنجليزي، هدفها الأول حماية أسلوب الحياة والفكر في إنجلترا من غزو التأثيرات العالمية من ناحية ، وتمجيد قيم الريف الإنجليزي ، والدفاع عنها من عدوان قيمة المدنية . والقصة الإنجليزية عنده هي التعبير الفني الطبيعي عن حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية ، ومنهجها في الشعور والتفكير والسلوك . والقصة الإنجليزية عنده ، بلغته هو : هي بطيئتها دفاع عن جذور الحياة الإنجليزية ومناقشة قضية الحق والباطل ، كاهى مترجمة في سلوك الناس ، وليس مناقشة مشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقي « الغبي المجرد » . واستشهد أنجوس ويلسون بكل من يستطيع الاستشهاد بهم في تاريخ القصة الإنجليزية لإثبات وجهة نظره ، من فيلدنج إلى جين أوستن إلى جورج إليوت إلى توماس هاردي إلى هنري جيمس ... إلخ ؛ ووجد أنهم جميعا يدافعون عن حضارة الريف الإنجليزي ضد عدوان حضارة المدينة الإنجليزية ، كما وجد أنهم جميعا يدافعون عن قيمة الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار الأجنبية ، وكل أفكار لا تنبع من صنيع المجتمع الإنجليزي (١)

ولاشك أن هذا القصصي الإنجليزي الكبير يدافع عن أدب أمة كبيرة لها خصائصها وتقاليدها وأدبها الصادق الذي يصور هذه الخصائص وتلك التقالييد ، فيصبح الأدب نفسه ذا خصائص متميزة وتقالييد واضحة ، فهو يحتفظ بهذه الخصائص احتفاظ الشعب الإنجليزي بخصائصه ومقوماته .

أما في أمريكا التي تحيا حياة جريدة ، بعيدة عن التقاليد القومية العريقة فإن القصة القومية أو القصة التي تخصص صفحاتها لوصف الحياة القومية وتحليلها قد ماتت في أمريكا ، أو هي تختصر - كما ترى الناقدة الأمريكية .

(١) الدكتور لويس عوض : عن مقال في الأهرام ، ص ١٣ في ١٤/٩/١٩٦٢ .

المشهورة ماري مكارثي — وليس في أمريكا كاتب قصة له وزن من الجيل الجديد إلا وقد كسر هذا النطاق القومي ، وأخذ يعالج مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان . والسؤال الخالد الذي يسأله الفحصي الأمريكي الجديد نفسه هو : من أكرن ؟ والقصة الأمريكية الحديثة هي محاولات للإجابة على هذا السؤال الخالد ، إن القصة تسير حديثا إلى الفكرة العالمية ، وال فكرة الرئيسية في القصة الحديثة عند ماري مكارثي ليست تصوير الحياة القرمية ، بل تصوير الإنسان « المنفي » الإنسان الذي لا وطن له ، إن حالة « المنفي » في نظر ماري مكارثي هي المصير الذي يلتقطه الجنس البشري كله . ووصفت القصة الإنجليزية المعاصرة بأنها قد انكمشت حتى كادت أن تختفى من فرط التفاهمة ، كل ذلك بعجز كتاب القصة في إنجلترا عن نسيان الحياة الإنجليزية ومشاعرها التافهة التي لا تخصب نفس الإنسان ، ولا تنهى بعض ضلالاته الحقيقة .

وعلى هذا فإن الأمل عند ماري مكارثي هو في الكاتب الذي لا وطن له ، والذي يتحدث عن الإنسان الذي لا وطن له ، عن الإنسان « المنفي » والإنسان الحديث إما سائع هستير ، وإما منفى بلا وطن . إن وجه الدنيا قد تغير منذ أقام النازى والفاشست معسكرات الاعتقال . إن وجه الدنيا قد تغير متذ اخترعت الطائرة ، وأصبح العالم وكأنه دولة واحدة (١) .

إن هاتين اللذتين إلى فن واحد من فنون الأدب ، وهو فن القصة ، تمثلان القول في فنون الأدب كلها إلى حد كبير ، ومن الواضح أن كل نظرة منها تقف من النظرة الأخرى على الطرف بعيد ، ولهذا التناقض أو التباعد سببه المعروف ، لأن الأدب الإنجليزي كما قدمنا يصور حياة أمة ذات عرف وخصوصيات وتقالييد ، أما الأدب الأمريكي فإنه يمثل حياة الأمريكيين الجديدة في كل ناحية من نواحيها ، لأن الشعب الأمريكي يجمعه من شعوب ،

(١) المصدر السابق .

والمهاجرون الذين يمثلون الإنسان المتحرك هم الغالبون في الحياة الأمريكية، وشعورهم دائماً هو شعور الإنسان المنفي الذي لا وطن له.

وهذا الاختلاف في طبيعة الفن الأدبي من أمة إلى أمة، ثم في النظر إلى هذا الأدب بمقاييس مختلفة، هو الذي نريد أن نؤكدده، لنقول إن لكل أدب خصائصه وتقاليده المترسعة من تقاليد الأمة وخصائصها في التفكير وفي التقدير.

ثم لا يعني الإنجليز بعد ذلك إلا يرضي الأميركيان عن تفكيرهم أو أدبهم ونقدتهم، لأنهم لا يستطيعون غيره، وكذلك الأمر بالنسبة للأميريكان الذين صور أدبهم حياتهم ومشاعرهم، وعلى هذا فإن الإنجليز لا يقيسون أدبهم بمعايير الأميركيين، ولا يقيس الأميركيون فهم ولا أدبهم بمعايير الإنجليز. وقل مثل ذلك في سائر الفنون والآداب. في كل أمة لها حياة، ولها لغة تعبر بها عن هذه الحياة.

ولهذا يمكن القول بأن ذلك الفريق من النقاد الذي يحكم في نقد الأدب العربي مقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب في تطرفه في الخلقة على الأدب المأثر منظومه ومنتوره، وعلى ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثراً بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب، وفي الخلقة على مقاييس النقد الأصلية عند الأمة العربية. ويبدو هذا التطرف في محاولة الغرض من تلك المقاييس، وفي صرف النظر عن كل اعتبار للفروق الفردية التي تميّز أدباءً من أديب، وعن العوامل المؤثرة في هذا الأدب من طبيعة الجنس واختلاف الثقافة والبيئة والمجتمع، التي كان لها ذلك الأثر البعيد في الأدب، وفي نشأة مقاييس النقد عند أصحابه، تبعاً لتلك العوامل المختلفة في جزءها عما عرف عن طبيعة الأدب الأجنبية ومقاييس نقدتها. وثمة ظاهرة شائعة لدى، أغلب نقادنا على مختلف اتجاهاتهم «ذلك أنهم حين يتصدرون لنقد عمل في نراهم يعالجونه معزولاً عن بيئته الأدبية التي عذت بالضرورة أصوله، وكأنما هو نبات شيطاني نما بقدرة قادر. والإهتمام بالبيئة الأدبية لا يتعارض ومحلي».

الاتجاهات النقدية ، فيمكن لمن يولي الموضوع اهتماماً أكبر أن يعتبر البيئة الأدبية جزءاً من البيئة الاجتماعية .. وربط العمل الفنى بيئته الأدبية يتم بيان موضع العمل الفنى من التاريخ الأدبى للمؤلف نفسه ، وهل هناك بذور لاعمل الفنى الجديد فيها سبقه من أعمال؟ وبيان مكانة العمل الفنى بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة فى أدبنا المحلي ، ودلالة هذا التشابه فيما إذا شئنا ، وموضوعياً واجتماعياً إذا شئنا ، أو هما معاً^(١).

على أن الذى لا شك فيه أن المقاييس الأجنبىة التى يراد أن ينظر إلى الأدب بمعايرها لا تتناسب بالوحدة فى أصواتها أو فى فروعها كما رأينا ، بل إن كل أدب فى الأمم المختلفة وفي عصوره المتعاقبة مقاييسه الخاصة المتأثرة بظروفه وأحواله ، وبالذوق الفنى العام فيه ، وللعوامل السياسية ، ولثورات الاقتصاد والاجتماعية ، بل وللحركات الدينية والمذهبية ، من الأثر العميق فى الأدب وفي تقدمة ما للبيئة وطبيعة الحياة من عمق الأثر فى الأدباء والنقاد .

ولذلك اختلفت تلك المقاييس فيما بينها ، اختلافها عن مقاييس النقد عندنا ، حتى وصل هذا الاختلاف إلى درجة التضاد ، فكان هذا الاضطراب الذى رأينا صورة منه فى هذه الكلمة ، وأصبح الاحتكام إلى واحد منها نقصاً كبيراً ، وإشاراً من غير ضرورة تدعوه إلى الإيثار ، كان الاحتكام إلى بجموعها احتكاماً إلى المتناقضات التى لا تخفي على كل ملم بطبيعة الأدب والنقد .

ولو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان في ذلك اتفاق ما يسويه الأخذ بهذه الأصول ، والاحتكام إليها باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التى تتطلع إليها الإنسانية ، وكان في

(١) يوسف الشaroni : الأهرام ، ص ١٣ في ٥/١٩٦٢ .

هذا التطلع ما يسونغ محاولة تعميمها ، وتطبيقاتها على جميع الآداب الناهضة ،
وجميع الآداب المختلفة أيضاً .

ومن الملاحظ أن النقد عند الإنجليز مختلف كثيراً عن النقد عند
الأمريكيين ، والنقد عند هؤلاء جميعاً مختلف في طبيعته وأهدافه عن طبيعة
النقد في روسيا وأهدافه ، بل إن هذا النقد كثيراً ما مختلف منهجه في البلد
الواحد ، بل في الزمن الواحد أيضاً . وعن هذا الاختلاف بين النقاد في
منهجهم تعددت جوانب النظر إلى الأعمال الأدبية ، وعن هذا التعدد نشأت
المذاهب الأدبية ، أو المذاهب النقدية المعروفة ، وهي في الأصل نظرات
ذاتية في الأدب وجدت من يرتضيها ويدافع عنها ، ويحاول في إصرار
سيادتها وتعميمها ، وهدم غيرها من المذاهب .

وقد استطاع كل ناقد من النقاد المعدودين عندهم ، والذين يحاول بعض
نقادنا تحكيم آرائهم أو تطبيقها على أدبنا العربي أن يبرز في ناحية من النواحي
أو يجيد في إحدى الزوايا التي ينظر من خلالها إلى الأعمال الأدبية . لقد
امتاز منهم «آر هسترونج» بتراثه على إيجاد عناقيد الصور متخذة منها واحدة
شعرية ذات هغزى شعري هام ، واشتهر عندهم « بلا كمر » بأسلوبه الجاد في
البحث واهتمامه باللغة والألفاظ ، وتأكيده أهمية الفن والخيال الرمزي .
وعرف «وaim أمبسون» بالكشف عن أنواع الغموض في العمل الأدبي
وبطريقته الفذة الدقيقة في قراءته النصوص وتحليلها ؛ وباهتمامه العام بقيمة
الأشكال الأدبية . وعرف «رشاردز» بالإهتمام بأمر النقل والتوصيل
ووسائل التفسير والمذهب التجربى . وعن «كنت بيرك» بالعمل الرمزي
والشكل الدرامي . . .

وكل واحد من النقاد الأعلام وغيرهم لم يسلم له كثير من الأدباء
والنقاد بكثير من الآراء التي نادى بها ودعا إلى تطبيقها ، فقد أخذ على «ولسن»
سطحية واستغلاله لافتكار سبقها إليها غيره ، كما أخذ عليه قلة عنایته بالشكل

الشعرى . وأخذ على «وترز» تسلط خلقيته، أو تعسفيه في الحكم دون علة واضحة ، وكذلك سوء طبعه وكثرة أخطائه . وعيوب على اتباعية «إليوت» ما يظهر فيها بوضوح من التحيز المذهبى والسياسى ، إذ كان يؤمن بما يسمى «دم الملوك» الذى ينبع «سلوكاً ملوكياً راسخاً» كما كان يؤمن بأستقراطية النسب و «الصفوة المختارة» وما إلى ذلك ، وكان يؤمن بالاستعمار ، بل يؤمن بالبدأ الفاضح الذى نادى به «كيلنج» وهو الدوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية أن ترعى «القطعان» التى لم تل حظاً من الرقي ! . وأخذ على «بروكس» أنه يتندى من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره^(١) . ومعنى ذلك أن أي ناقد من أولئك النقاد الكبار لم تسلم له آراؤه كلها ، ولم ترتفع عندهم إلى درجة التقديس التى توجب الاحتذاء والتقليد ، وتعتيم مبادئه واتجاهاته فى دراسة الأدب ونقده على الاعمال الأدبية عند أمهاته ، أو عند الأئمـة القرىـبة من أمهـاته .

بل إن من هذا الفريق من النقاد من حاول فى سبيل الهيام بكل ما هو أجنبى تحكيم الآراء النقدية العتيقة التى خلفها أرساطو فى كتابى الشعر والخطابة ، ويحاول أن يوازن بين الأدب العربى والأدب اليونانى موازنة تنتهي إلى الحكم بتفضيل الآخر على الأول ، «ولكن من الذى يقياس رقي الأدب فى أمة من الأمم برقي الأدب فى أمة أخرى ؟ . فإذا كانت ظروف الحياة العربية مخالفة أشد المخالفات لظروف الحياة اليونانية فطبعى أن تختلف الآداب عند الأممـتين . وليس من شك فى أن الأدب العربى قد صور حياة العرب تصويراً صادقاً فادى واجبه أحسن الأداء . وكل ما يُؤخذ به الأدب العربى القديم هو أنه لا يصور حياتنا نحن الآن . ولكن أواشق أنت بآن الأدب اليونانى القديم قادر على أن يصور الحياة الحديثة تصويراً يرضى أهلها^(٢) !

(١) انظر ستانلى هاين (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) ١٥٦/٢ و ٢٤٧.

(٢) الدكتور طه حسين : فصول فى الأدب والنقد : ١٠٦ .

وهذا يبين لنا مدى تطرف الفريق الثاني من نقادنا في اتجاههم نحو تقدس آراء أولئك النقاد على الرغم من تبانيها ، وعلى الرغم من عللها الكثيرة، ووجوه النقص الكامنة والظاهرة فيها ، التي تنبه لها إخوان لهم في الأدب والنقد .

وربما كانت هذه الطبقة من طبقات النقاد عندنا أكثراً طولاً ، وأعلاها صوتاً ، وأقدرها على اجتذاب أسباب الشهرة ، بما تمكن لنفسها من أسباب النشر في المجالات والصحف السيارة ، وكان ذلك بسبب عاملين يعرفهما المتتبع للحياة الأدبية في بلادنا :

أما أول هذين العاملين فهو تكافف أفراد هذه الطبقة ، وتكلفهم أصد التيار المدافع الذي تمثله الطبقة الأولى ، ومحاولة تنحية أصحابها عن الحياة الأدبية ، وعن المشاركة في أي لون من ألوان النشاط العام في درس الأدب ونقده ، ومحاولة الغرض من شأن الأفكار التي يحملونها ، ومن شأن كل نتاج يصدر عنها . وكل ذلك ليضمنوا لأنفسهم السيادة في هذا المجال ، وما قد تجر من مغامن أدبية وغير أدبية . وتتمثل المغامن الأدبية في الترويج لبعضهم ، وكسب الشهرة وذريع الصيت في البيئات الفنية وغيرها ، وما يؤدي إليه ذلك من كسب في الأعمال وكسب في الأموال ، فهم أعضاء المحافل ، وأصحاب الندوات ، وهم المحكمون في المسابقات الأدبية . وقد غرهم ذلك حتى أصبحوا يتكلمون في كل شيء يدخل في دائرة تخصصهم وثقافتهم ، وفي كل شيء لا علاقة له بدائرة تخصصهم وثقافتهم أيضاً . فأصبحوا يتكلمون في فن الشعر وفن الكتابة وفن القصة ، كما يتكلمون ويكتبون وينقدون في جرأة غريبة في شئون السياسة والاقتصاد والمجتمع والفلسفة ، وفنون الرسم والتصوير والنحت والموسيقى .. وغير ذلك مما لم يخلقا له ، ولم يعدوا أنفسهم لدراسته وعلاجه !!.

وربما كان في تفاسير الطبقة الأولى من النقاد وتخاذل رجالها ما مدّ^١ لهذه الطبقة في التطاول والأخذ بأسباب الشهرة والكسب على ذلك النحو الذي أشرنا إليه ، بل لقد كان من رجال الطبقة الأولى أنفسهم من نسي نفسه ، وتنكر لثقافته ومبادئه الأصلية ، وحاول جاهداً أن يرثى في أحضان الطبقة الثانية مجازياً لهـا ومجداً لاتجاهاتها ، وآخذـاً بأساليبها في محاولة السيطرة والسيطرة .

والعامل الآخر يبدو في تلك الظاهرة الطبيعية ، وهي ظاهرة تطلع الجمهور إلى كل جديد من الفكر والأراء ، وكل غريب غير مألف ، من غير محاولة لتمحيص الحقائق في هذا الجديد ، أو المفاضلة بين ما هو طبيعى نافع ، وما هو شاذ أو ضار . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في فترات الضعف ، وعند الأمم المغلوبة على أمرها ، فهي دائماً تعجب بكل ما ينفل إليها عن أولئك الذين تراهم فوق مستواها ، فتعزف عن المتأثر مما تختص به : زاعمة أن الذي وراءه خير منه ، مدفوعة إلى ذلك بطبيعة النقص الذي ركب فيها .

وقد هاجرت الشاعرة العراقية «ناذك الملائكة» ذلك الولوع بتبع النقد الأوروبي ، ومحاولات تطبيق مقاييسه على الأدب العربي المعاصر ، وصورت ما في هذا من التعسّف ، لأن مشاكل الأدب العربي تختلف عن مشكلات الأدب الأوروبي ، فقالت : إن الناقد العربي اليوم يقف وقوفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافية ، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل ، وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوصية والموهبة في ذهنه ، وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوروبيين دون أن يفطن إلى أن النقد الأوروبي ينحدر من تاريخ

منعزل انعزلاً تماماً عن تاريخنا ، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسلوب ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتذوق من قلوب غير تلك القلوب وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا أن نتحقق بذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة ، يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ ومن يحروم أن يزعم أن الذهن العربي ليس مفعماً بالخسب والحياة ؟ وإننا لنقتله قتلاً عندما نضغطه في قوله من التفكير الأوروبي جاءونا بها هؤلئراً، وشهروها في وجوهنا ؟ إننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ، ولا عن ضعف إيمان بمعنى الآداب الأوروبية وجهالها . ولكننا نقول — ونهر على القول — إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة ، وإن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوروبي ؛ ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القراء من شعرنا ومن أدبنا في هذا الوطن العربي ، وباللغة العربية !

و تعرض نازك لإحدى المشكلات التعبيرية التي يتعرض لها الأدب العربي الحديث ، والتي يتحتم على الناقد العربي أن يعالجها ، في حين أن الناقد الأوروبي لا يعرض له ظواهرها ، لأن هذه المشكلة لا وجود لها في الآداب الأوروبية ، ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها . فالسكوت عنها عند الناقد العربي ، بمحاراة لإغفالها عند النقاد الأوروبيين ، نقص كبير في النقد ، لأنه يتغاضى عن عيب كبير في الفن الأدبي . وفي ذلك تقول نازك : ليست هذه الظاهرة إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة لاضلال المحن الذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوارد . ذلك أن الناقد الفرنسي مثلًا قبلما يحتاج إلى أن يفرد ياباً للنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي ، وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذات خالية من الأخطاء فعلاً . وإذاً فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأخطاء ؟

« إن المحاكاة في هذه الحالة لا تتم إلا بأن يتخلّى الناقد العربي عن مسئوليته . فيقف متفرجاً على هوم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعاني من مشاكله دونما يد تُمد لانتشاله ، أو صوت يرتفع في الدفاع عنه » .

ثم تشير إلى أن ضرر النقد الأوربي لا يقف عند هذا ، فإن تلك النظريات الأدبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الأدبي ، هذه الدراسات الباهرة التي يكتتبها الناقد الأجنبي هناك تعامل في نقادنا عمل السحر، فتبهرهم وتسكرهم ، وتفقدهم أصالة أذهانهم ، وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم، فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ مما يكتبه أيليوت ورشاردز وبرادلى وما لارميه وفاليرى ، وغيرهم حتى يشتهى أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا ، ويكون أول ما يضحي به هذا الناقد هو الجانب اللغوى من القصيدة العربية، فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأغلاط نجده يهمل ذلك ، ويعتبر القصيدة منزهة ، لكي يباح له أن يخللها ، ويغرقنا خلال ذلك بسائل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا إطلاقاً ، ولم توضع له^(١) .

(٣) وإلى جانب هاتين الطبقتين من النقاد وجدت طبقة ثالثة استطاعت أن تحصل ما عند أولئك الآجانب، وأن تعي ما وصلوا إليه من الآراء والاتجاهات في الفن الأدبي، مع حظ من المعرفة بأساليب النقد العربية، والوقوف على خصائص الأدب وتقاليد الأدباء في تأليف الأعمال الأدبية في لغتهم، فنجدت تناظر إلى الأدب من خلال هاتين الزاويتين، زاوية ثقافتها الأصيلة، وزاوية الثقافة التي حصلت بها فيما يتصل بالظواهر التي جدت في الأدب.

وبدافعها تأثر بعض نواحيه بما تسرب من بعض الاتجاهات الأجنبية إليه فكان عاملًا من عوامل المحاكاة والتقليد . وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شيء من هذا حين ذكر أن الجيل الناشئ بعد شوقي « كان يقرأ دواوين الأقرمين ويدرسها ، ويعجب بما يوافقه من أساليبها ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ، ويفضلكم على غيرهم . . ولذكهم كانوا لا يختلفون إلا في الأداء والعبارة ، لأنهم متتفقون في إدراك معنى الشعر ومعايير تقدره . . وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان بوليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهو مدرسة أو غلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الفاير ، وهي على إيقاعها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطيarian والروس والإسبان واليونان واللاتين والأقرمين . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة ، ولا أخطيء إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلامي في النقد ، لأنه هو الذي هدأها إلى معانٍ الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا وأوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذلك ويقرؤونه ويعدون قراءته يوم كان هازلت مهملًا في وطنه مكرروها من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة الوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبدعين في الإعجاب به ، لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقاربون الأدب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الأدب الأجنبية مغمضين أو خلواً من الرأى والتبين . الواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب

الإنجليزى ، ولكنها مستفيدة منه ، هى درية على ضياءه ، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز كما تقدرها هي ، لا كما يقدرها أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة ، إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التميز ، ويقطع حقيقتك في الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هي التي تهدىك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تحطىء على هذا النقط خير لك من أن تصيب على نقط سواه (١) .

وعاود العقاد الكتابة في هذا الموضوع معترضاً بأوائلك الذين خدعهم البريق الأجنبي ، فقلدوه وأشادوا به عن غير وعي وبصيرة ، ومن غير قدرة على الانتقاء والتخيير ، فقال إن كل أديب من أدباءنا الناشئين يتطلب التجديد يضيع وقته عبثاً إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة وموازين النجد الباقية . فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوروبية إذا اقتدى بها كما يقتدى التابع الخاضع بالإمام المطاع ، ولكن ينتهي منه كل الفائدة إذا هو لم ينس وهو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقاً ، ولكن المعارض التي تقام إلى جانب المصنع الكبير تعرض المصنوعات من جمجمة الدرجات بجمع الأثمان لجميع الراغبين . ومنهم من يتساوى عنده الثمين والبخس ، ومن يفضل البخس على الثمين .

« ونحن نحمد الله حين كتب لنا أن نستفيد من الآداب الحديثة ، لندعو إلى أدب جديد . كانت فائدتنا من المعرض الكبير فائدة الزبون الذي ينتقي ما يعرض عليه ، وما يُؤخره العارضون إلى الرفوف الخلفية ، ولم تكن فائدة الزبون الذي يتبع أطول السقوف إلى كل بضاعة تدق عليها الأجراس ، وترتفع من حولها عقائير الدلالين ، وكان نقد لسننج وهازليت ، وشعر هيئي

وهاردي من البضائع المهملة في الرفوف البعيدة يوم طلبناها من المعرض على الرغم من دلالة وقارعى الأجراس فيه .

« ولا يطمع منها القارئ « الليب » في أن نخدعه على حسب التقاليد المرعية، لنصطنع التواضع الكاذب، ولا نزعم أنها توقيفة من توقيفات الحظ الحسن ، وأن حسن الفهم لم يكن له عمله في هذا الاختيار الذي لا عمل فيه للمعرض والعارضين بعد عمل الشعراة أو الكتاب المجيدين . فإذا شاء أنصار « الافهم واللامفهومية » من السرياليين فالفهم الحسن نقيبة مليحة جداً ندعها ونلح في ادعائهما بمقدار حرمانهم منها وحقدتهم عليها .

وإذا أصطنعنا معهم المجاملة فلنشارك مع حسن الفهم نقيبة أخرى ، هي نقيبة الاطلاع على ذخائر الأدب العربي قبل الدخول إلى ذلك المعرض الكبير ، فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبي والمعرى وابن الرومي والماحيظ وعبدالقاهر والاصفهانى وأبا هلال . ولا يقاس بمقاييس هذا الأدب الرفيع أدب قط ، ثم يصل المبتدى بمقاييسه وحده عن سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الأجراس ، وسماسرة الصياغ والإعلان .

ونعود إلى نقيبة حسن الفهم التي تعجبنا ، وهي التي أسعدتنا قبل ذلك بالاختيار الحسن في البحث عن الذخائر العربية حيث كانت ، وهي التي كانت تهدينا إلى ذخائر الشعر في مخطوطاته المنسوبة ، ومنها ذخائر ابن الرومي التي كانت تحتجب عن القراء بحاجبين من ظلم النحس وظلمة الخمول .

والآداب الوردية الحديثة ثروة ضافية ونعمه سابعة إذا دخلنا معرضها « زبان » مختارين ، ولكنها آكام من النفاية وسقط المتابع إذا كان الدليل إليها كله خرقه حمراء تهدى إلى مخدع « السست ساجان » ومواخير « الخواجات » ميلر وأميس » وثلثتها من هؤلاء « الخواجات » (١) .

ولاشك أن هذه الطبقة من الأدباء والنقاد التي يمثلها العقاد وطه حسين تعد في طليعة النقاد الجادين ، لأنها قرأت الأدب العربي قراءة تذوق وفهم واستيعاب ، كما ألمعت على ما خلف النقاد العرب اطلاع الفاحص الخبير والباحث المنصف ، وكانت في الوقت نفسه تتبع حركة التقدم الفكرى فيها وراء هذه الديار في الأدب والنقد والفن ، واستطاعت بالجد والدأب والفهم وال بصيرة أن تقدم على مواضع الإصابة ، وأسباب الإجاده هنا وهناك . فكانت تعمل على التوفيق ما أمكن التوفيق في إنسانية الفنون ، وتعترف بالفروق الذاتية والحراراجز الطبيعية التي تفصل بعضها عن بعض . وكانت أمثل كتابتهم هي الجديرة بالقراءة والإفادة .

على أن جو النقد الأدبي وإن اتسع لامثال أولئك المثقفين المنصفين قدرات من هذا القرن أخذ يضيق أمام حملات طلاب الشهرة ، وتكلل أنصار « الخواجات » كما سماهم العقاد .

ونخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد وثقافاتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية ، فقد تباينت الآراء واختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتابعون لحركة النقد معاملاً موحدة أو قريبة من التوحيد يسطرون أن يفيدوا منها ، ويتحذوا منها إماماً يهتدون به في التمييز بين الأعمال الأدبية وأصحابها ، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجارى أدب العصر ، يمكنهم أن يتلقوا عليها تعليم صناعة النقد ومبادئها .

كما أدى هذا الاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبي في تحقيق غاياته وإصابة أهدافه في خدمة الفن الأدبي ، وتجيئه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يرسمها النقاد ، ويستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شاؤها الأدباء ، وربما كان ذلك ممكناً لو استطاع ناقد أن يحيط بكل هذه المعاالم والاتجاهات ، وأن يكون منها وحدة متكاملة ، فيها ما هو طبيعى قريب ، وفيها ما هو متكافف بعيد ، وهياهات !!

(٤) ذاتية النقد المعاصر

وقد كانت غلبة الذاتية في النقد الأدبي المعاصر من جملة المعوقات التي اعترضت طريق النقد الخالص ، وعطلت سيره في سبيل التجدد والتطور نحو النمو والاكتمال ، وبذلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أساس ثابتة جذيرة بالاحترام ب موضوعيتها ، وبأصولها التي استنبطت من طبيعة الفن الأدبي والتعرف على خصائصه ، ليتخذ منها النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية ، وكشف ما توافر لها من تلك الخصائص الفنية التي ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة ، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابحين .

وأعظم ما توصف به الموضوعية أن مقاييسها مقاييس بناء ، وأنها تستحق التقدير على حسب درجة خلو صها وجه الفن وحده ، واعتمادها على أصوله وحقائقه وقيامها على شرح خصائصه . وبها يستطيع النقد أن يسدى إلى الأدب والأدباء أجر الخدمات ، بما يوجههم إليه من طرائق السمو ، وما يأخذ بأيديهم إلى منازل الإجاده والإبداع ، ثم بما يوقفهم عليه من أسباب الضعف والتردد ليتحاشوا فيما ينظمون وفيما يقولون أو يكتبون . وبذلك يستطيع النقد أن يحقق غايته التي يرمي إليها من السمو بذلك الفن الرفيع .

والتأثيرية مبدأ من المبادئ المعترف بها في الحكم والتقدير ، ولكن هذه التأثيرية المعترف بها هي ثمرة التفاعل بين الأعمال والأذواق ، أي مدى هما يستطيع أن يشير العمل في نفس مستقبله . ومدى ما يثر به في عواطفه ويشير من انفعالاته . وخاصية المؤلف الأدبي هي «أن يشير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله ، ولكنه كلما كانت الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعداداً لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف .. ونحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبي أو قرته مالم

تعترض أنفسنا أولاً لتأثيره تعرضاً مباشراً ، تعرضاً ساذجاً . فمحو العنصر الشخصي محواً تماماً، أمر غير مرغوب فيه ولا هو ممكن ، والتأثيرية أساس عملنا، وإذا كننا نرفض أن نعتقد باستجاباتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي تسجل استجابات الغير . . وعلى أي حال فرض وضع الخطر بالنسبة إليناهو لأن تخيل بخلاف من أن نلاحظ ، وأن نعتقد أننا نعلم عندما نحس (١) . .

ولكن هذه التأثيرية المشروعة المقيدة بهذه الشروط ، لم تكن سمة كثيرة من النقد الأدبي المعاصر ، فلم يكن الحكم والتقدير للعمل الأدبي الذي يُؤثر في القارئ أو السامع تأثيراً مباشراً ، ولكنه كان للأديب صانع الأدب ، ولو رأسه الأهواء الراسية أو الساخطة نحو الأديب نفسه، لا نحو الأدب وما فيه من أفكار وأخيلة أو تعبير أو تصوير .

ومن هنا أخفق النقد الأدبي الحديث في تحقيق غايته والوصول إلى أهدافه ، وقدر ما ياعر النقاد بينه وبين الموضوعية ، وقدر ما صبغوه على آرائهم ، واتخذوا منه أدلة لإشباع شهواتهم في النيل من خصومهم من الأدباء الذين لم يستطعوا أن يبلغوا بهلتهم من القوة أو القدرة على الإبداع ، أو يحققوا لأنفسهم ما حققوه من أسباب الشهرة وذيع الصيت في بيئات الأدب وغيرها من البيئات السياسية أو الاجتماعية التي استطاعت أن تجذب إلى مبادئها بعض كبار الأدباء ، ليقفوا في صفوها ، يحملون رسالتها ، وينشرون مبادئها ، ويكونون لساناً لها ، تفيد من قوة عارضتهم ، وقدرتهم على التأثير بيئاتهم في نفوس الأفراد والجماعات ، وذلك في سبيل إذاعة المبادئ والإشارة بزعمائها ، والدعوة إلى سيادة الحزب أو الجماعة التي ينتهيون إليها على سائر الأحزاب والجماعات .

وكان ذلك سبباً من الأسباب التي حركت أنماط منافسيهم إلى النافر

(١) منهج البحث في تاريخ الأدب : لanson ترجمة الدكتور محمد مندور ٢٦٢٧ (دار العلم للملائين - بيروت ٤٦١٩) .

بمثل ما ظفروا به من العناية والتقرير وبعد الصيت في الحياة العامة؛ فلم يجدوا من الوسائل لتحقيق مآربهم سوى تصويب سهام النقد نحو خصوصهم، ليسقطوهم من علیائهم ، ويحلوا منازلهم ، بدافع الحسد أو الطموح والتطبع لتحقيق مكاسب أدبية أو مادية .

وكما اتخذ النقد سلاحاً للنيل من الخصوم والتشهير بهم والحط من أقدارهم، اتخذ وسيلة للتنمية والإشادة بالأنصار والأولياء، ومن ثم تخلى النقد عن منهجه في التقويم والتمييز ، وغايته من الإصابة في الأحكام ، وأصبح مدحاً أو قدحاً ، أو مبالغة في الثناء والإطراء ، أو إسرافاً في التشهير والتجریح .

وكان للصحافة في تلك الحقبة دور مشهود في ذلك التيار الذي أزرى بالآدب والأدباء ، وهوى بالنقد وأساليبه إلى الحضيض ، فالصحافة هي التي أذكت أوار المعركة ، وأشعلت نار العدواة وأثارت الأحقاد بين الآدباء ، وهبّطت بأقلامهم وفنائهم ذلك الهبوط الذي شهدته الحياة الأدبية في القرن العشرين بما قل أن نجد له نظيراً في حياة الآدب والنقد في مختلف العصور .

ذلك أن طبيعة الصحافة أن تبحث عن أسباب لتوسيع انتشارها، وتفتن في اجتذاب جمهورة القراء إليها ، وكل صحيفة أو مجلة تحاول أن تفوز دون غيرها بالقدر المعلى في مضمار الزيوع والانتشار . ولذلك لعبت الصحافة دوراً كبيراً في تلك المعارك ، ووجدت من الآدباء استجابة ل لتحقيق غايتها ، فشجعتهم وأغرت بعضهم ببعض ، لتجذب الجماهير بكل غريب مثير من الخبر والرأي . ووجد القراء في الصحف والمجلات مسرحاً يتطلعون فيه إلى تلك المهازل ، فيجدون ما يشتهون من المتعة وأسباب الالهو ، فضاعفت .

الكتابها الأجر ، وشجعتهم على المانع في خطتهم المعايرة ، وحملتهم المدبرة ،
نكاية بالخصوم ، وجذبًا لانتباه القراء .

وإلى هذه الحقيقة يشير الدكتور طه حسين حين إصدار مجلة الثقافة في قوله
« إنما أعظم من أمر النقد وأكبر من شأنه وأرفعه إلى هذه السماء
الممتازة التي تخلل الأدباء والقراء جميعا ، لأنني أريد أن أنتهز هذه الفرصة ،
فرصة إصدار « الثقافة » ، لأخرج منها إلى هذه السماء الممتازة ، ولأشرف
منها على الأدباء جميعا ، في فصول من النقد أتناول بها تأثير أولئك وتأثير
هؤلاء . وما ينبغي لي أن أقتصر في ذات نفسي ولا أن أضعها حيث يحب أن
توضع من الأدباء والقراء ، فإن هذا التواضع لم يصبح ملائما للبدع في هذه
الأيام ، وإنما ينبغي لي أن أستطيع وأن أتكلف الاستطالة ، وأن أرتفع
وأن أتكلف الارتفاع ، لأنني لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالماً ولا
موادعاً ، وإنما أريد أن أقبل عليهم مخاصماً وملحاً في الخصم . والله يعلم
ما أفعل ذلك حباً في الخصم أو إشاراً له ، أو رغبة في الاستعلاء والكبريات ،
وإنما أفعل ذلك عمداً لإيقاظ قوم نيا ، قد طال عليهم النوم حتى كاديشه
الموت ... إذن فلنستأنف حياة النقد والرد التي عرفناها في بعض أوقاتنا ،
فخذنا منها هذه اللذة المرملة ، وهذه الحلاوة المرة التي لا يستقيم بدونها
مزاج الأديب ^(١) .

وكذلك كان النقد الأدبي في الصحف والمجلات يهدف إلى الإثارة ،
ويتذرع بوسائلها ، وإلى الخروج في كثير من الأحيان بهذا النقد عن طبيعته
ورسالته ، ليتخذ صورة المعارك الرهيبة التي تشحذ فيها أنسنة الأقلام ، ويتباهى
على منابرها الأدباء في نزال شديد وصراع غريب .

(١) طه حسين : فصول في الأدب والنقد ١١٩ (دار المعرفة - القاهرة ١٩٤٥) .

وليت تلك المعارك استطاعت أن تكبح جماحها ، وأن تقف عند الأعمال ، الأدبية التي تريد أن تعرض لها أو لا أصحابها ليقول فيها أو فيهم ما تشاء ، بل إنها اشتبكت وتجاوزت حدود النقد الم مشروع إلى أشخاص الأدباء ، محاولة النيل من كراماتهم بالبحث عن المثالب والعيوب في بيئة المثقفين أو في تربتهم أو ثقافتهم أو حياتهم الخاصة على لاصلة له بموضوع النقد ولا طبيعته ، وكانت تلك الصورة الشنيعة أحاط ما يمكن أن يصل إليه النقد من الابتذال والإسفاف .

ثم السياسة ، وقد كان لها دور كبير في إشعال هذه الفتنة وإذ كاء نارها ، فكانت لا تتوρع أن تزرع إلى غاياتها من الخط من شأن الخصوم وزعماء الأحزاب المناوئة بأحاط وسائل السباب ، ووجدت في بعض الأدباء وأقلامهم خير معين على تحقيق تلك الغاية ، وقد اتّخذ كل حزب له أعزانا من الأدباء سلطوا عليهم نقدتهم الجارح إلى كتاب غيرهم من الأحزاب متحصّنين بالمبادئ ومحتملين بأصحابها . ولذلك كانت الحياة الأدبية أشبه ما تكون بالأهواج المتلاطمة والبراكيين الثائرة ، والعواطف الجائحة . وتوالي الإقذاع والسباب ، ورمي النقاد خصومهم من الأدباء بأحاط ما يمكن أن يوصف به إنسان .

ولم يقتصر الأمر على أسواق السياسة وصفحات الجرائد والمجلات ، بل تعدّها إلى الكتب تؤلف لهذه الغاية غاية الشتم والتجریح والتشهير ، أو يجمع فيها شمل المقالات الصحفية المنشورة ، لتعيش وتبقى وصمة في جبين النقد الأدبي في هذا العصر .

وقد كتب العقاد في هذا الموضوع ، موضوع العصبية والاهوى والذاتية ، في النقد المعاصر ، أصرّح كلمة وأصدقها ، وسماها « نقد النقد » وجعلها أول كلام في ديوانه الذي سماه « بعد الأعاصير » وفيها يرى العقاد أنه لا محيد من « نقد النقد » قبل تقرير قيمته في عالم الأدب والفن ، وقبل الاعتماد عليه في تقرير ما قبله أو مالا قبله من آثار الأديب والفنان .

شميرى أن أول ما ينبعى أن ينقد به النقد فى كل زمان أنه غير خالص لوجه الفن وحده ، فما من نقد قط يخلص من هوى فى نفس الناقد فهو اه باختياره ، أو على غير اختياره . ولا بد مع النقد من شائبة مزغولة نزع لها قبل أن تنفذ إلى قيمة المعدن فى صيممه ، فالنقد الذى فى الصميم هو القيمة التى تدل على المنقو ، دو تعطيه حقه فى الإعجاب ، أو استحقاقه للرفض والزيارة . ونقد النقد بهذا المعنى هو تخليصه من كل أثر فيه لهوى الناقد أو هو البيئة أو هوى الشيعة أو وساوس النفس الإنسانية التى يحملها صاحبها فى كثير من الأحيان ، ولكنها لا تخفى على الناظر إليها بالقياس إلى ما يمثلها من وساوس التفوس . وقد يما عرف الناس التعصب للأديب أو الشاعر لأنه من جنس المعجبين بهم ، أو من أبناء نحلتهم فى الدين أو شيعتهم فى السياسة .

ولكن الجيد فى هذا العصر أن التعصب قد أصبح خطة مقررة فى دعوة مدبرة ، تدين بها طائفة كبيرة من أصحاب المذاهب والنحل ، ويصدرون عنها فى تقريراتهم ونقدتهم ، وفي ثنائهم وتشهيرهم ، ويتخذونها سبيلاً إلى ترويج دعواهم السياسية وأراءهم الاجتماعية ، بمعزل عن الفن والأدب ، وعلى علم بالتلفيق والعرج فى القياس ، إذا لزم التلفيق أو العرج فى خدمة الغرض الأصيل ، لأن هذا الغرض الأصيل هو القسطس الأخير لكل تقدير ، والغاية الأخيرة من كل تكبير أو تصغير (١) .

ولذلك كان كثير من النقد الأدبى فى هذا العصر صورة للذاتية فى أبغض صورها ، وأشنع حالاتها ، وأصبحت المجالات والمحالس الأدبية ، بل والكتب أيضاً ، معرضآً للهجاء المقذع والسباب الجارح الذى ينال من الأشخاص ، قبل أن يصل إلى موضع النقد ، وهو أعمالهم الأدبية التى ينبغى أن تكون محور هذا النقد ، وأن يستمد منها وحدها وسائل الإشادة بأصحابها ، وأسباب الحط

(١) العقاد : مقدمة « بعد الأعاصير » ٨ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٠) .

من أقدارهم . و تستطيع أن ترى هذا الأثر الويل في كثير من المعارك التي شنتها أقلام الأدباء ، و نال بها بعضهم من بعض . و تعرف البلاد العربية من أفصاها إلى أقصاها أدبياً كبيراً ، و كاتباً خطيراً ، و شاعراً مرمقاً : و مؤلفاً فياضاً تزخر المكتبات والعقول بآثاره و آرائه ، هو الأستاذ عباس محمود العقاد ، ذلك الرجل الذي ابتهل بكثير من الحساد نفسها عليه ما بلغ من رفع المزللة بين الأدباء والمفكرين و عند رجال السياسة . وكان من الطبيعي أن يبذل جهداً غير قليل في الدفاع عن نفسه وعن علمه وأدبه وأن يشن على ناقديه حرباً لا هوادة فيها ، ومن أدلة الإسفاف في النقد الذي وجه إليه ما كتبه الأستاذ مصطفى صادق الرافعي على صفحات إحدى المجالس ، ثم جمعه في كتاب سماه « على السفود » (١) وفي هذا النقد لم يتورع الرافعي عن نعت العقاد بأقبح النعوت ، و تجريد أدبه من كل مظاهر للإجادة ، حتى إذا وجد شيئاً مما لا يقبل الطعن لما قد يكون فيه من مظاهر الابتكار الذي لا يستطيع أن يدفع عظمته رمى العقاد بالسرقة والسطو ، ولا يعف الرافعي أن يلقب العقاد بالشاعر « المراحيضي » . ومن ذلك قوله « في ديوان هذا المراحيضي أبيات منسجمة حسنة السبك ، كأنها من سائر شعره بقایا مبنية في خرائب متهمة . وأكثر شعره ركيك يلتوي فيه المعنى أو يضطرب السبك ، أو يقصر اللفظ عن الأداء ، فاما ظهر الكلام عامضاً لا يفهم ، أو ناقصاً لا يبين ، أو معقداً لا يخلص ، وإنما لغو أو هذيانا أو قريباً منهما . وعلى هذه الوجه أكثر شعره .. والسبب في ذلك تعويله على السرقة والترجمة ، واجتهاده في إخفائهم ، ولا يكون إخفاء السرقة إلا بتحويل المعنى أو النقص منه (٢) .. ويقول في هذا الكتاب « والشاعر القوى لا بد أن يتسلق كلامه على حذو الألفاظ و مقابلة المعانى ، وإذا نزل بعض كلامه لعارض ما لم ينزل إلا طبقة واحدة أو ما دونها . أما العقاد فيتدرج من

(١) السفود في اللغة الجديدة يشوى بها الأجم ، ويسمىها العامة (المسيح) .

(٢) على السفود ١١١ (دار المصوّر - القاهرة - ١٩٣٠) .

مائة درجة عندها يسمى ، أى عندما يسرق في بيت أو بيتين ١١) .

فأذلت على ما ترى في هذا النقد من القسوة تجاهد فيه محاولة لالتعليل ، وقد تجاهله هذه المحاولة من ينخدع بها ، فيظن أنها من آثار موضوعية النقد ، وقيامه على أساس من طبيعة العمل الأدبي المنفرد . ولكنك ستنظر في أن ترد الأمر في هذا النقد إلى بواعيئه الأصيلة ، إذا عرفت الرأى الحقيقى للرافعى في العقاد ، وهو الرأى الذى ظل يكتبه طيلة حياته حتى استدرجه الأستاذ أحـمـد حـسـن الـزيـات صاحب «رسـالـة» يومـاً إـلـى إـدـائـه ، وشرط عليه كـتهـانـه ، حتى نـشـرـه الـزيـات في ذـكـرـى الـرافـعـى الشـالـثـة في مجلـتـه ٢) . وفيـهـ يـروـي الـزيـات أنهـ سـأـلـ صـدـيقـهـ الـرافـعـى ضـاحـكاـ ، إـذـ كانـ يـروـيـ لهـ الـأـعـاجـيبـ مـاـ يـلـقـىـ إـلـيـهـ إـلـقاءـ فـيـ النـوـمـ ، وـمـاـ يـلـمـمـهـ إـلـهـامـاـ فـيـ الـيـقـنـةـ ، وـكـانـ يـعـزـوـ ذـلـكـ إـلـى قـوـةـ إـلـهـيـةـ تـرـفـدـهـ وـتـسـنـدـهـ : هلـ تـعـتـقـدـ أـنـ مـنـ إـلـهـامـ هـذـهـ القـوـةـ تـلـكـ الفـصـولـ المـقـدـعـةـ الـتـىـ كـتـبـتـهـ فـيـ النـقـدـ؟ أـجـابـ الـرافـعـىـ : أـمـاـ كـتـبـتـهـ «عـلـىـ السـفـرـدـ» فـأـ كـثـرـهـ رـجـسـ مـنـ عـمـلـ الشـيـطـانـ ، وـأـمـاـ مـاـ أـدـخـلـتـهـ تـحـتـ رـأـيـةـ الـقـرـآنـ فـكـلـهـ إـلـهـامـ مـنـ رـوـحـ اللهـ ١) !

ويقول في شأن العقاد : «أما العقاد فإني أكرهه وأحترمه ، أكرهه لأنـهـ شـدـيدـ الـاعـتـدـادـ بـنـفـسـهـ ، قـلـيلـ الـإـنـصـافـ لـغـيرـهـ ، وـلـعـلـهـ أـعـلـمـ النـاسـ بـمـكـانـهـ مـنـ الـأـدـبـ ، فـيـتـجـاهـلـنـىـ حـتـىـ لـأـجـرـىـ مـعـهـ فـيـ عـنـانـ . . . وـأـحـتـرـمـهـ لـأـنـهـ أـدـيـبـ قـدـ اـسـتـمـلـكـ أـدـاـةـ الـأـدـبـ ، وـبـاـحـثـ قـدـ اـسـتـمـلـكـ عـدـةـ الـبـحـثـ ، قـصـرـ عـمـرـهـ وـجـهـهـ عـلـىـ الـقـرـاءـةـ ، فـلـاـ يـنـفـكـ بـيـنـ كـتـابـ وـقـلـمـ . وـمـنـ آـفـةـ الـذـينـ يـدـيمـونـ النـظـرـ فـيـ كـلـامـ النـاسـ أـنـهـمـ يـفـقـدـونـ اـسـتـقـلـالـ الـفـكـرـ وـابـتكـارـ الـقـرـيـحةـ ، وـلـيـسـ كـذـلـكـ الـعـقـادـ ، فـإـنـ رـأـيـهـ لـقـوـةـ عـقـلـهـ وـسـلـامـةـ طـبـعـهـ يـنـظـلـ مـتـمـيزـاـ عـنـ رـأـيـ الـكـتـابـ ، مـهـيـمـنـاـ عـلـيـهـ ، يـئـرـدـهـ أـوـ يـفـنـدـهـ . وـلـكـنـهـ لـأـيـسـمـحـ أـنـ يـذـوبـ فـيـهـ أـوـ يـتـأـشـرـ بـهـ ! أـسـلـوـبـ الـعـقـادـ أـسـلـوـبـ الـأـدـيـبـ الـحـكـيمـ ، تـبـرـزـ

(١) عـلـىـ السـفـرـدـ ١٥ .

(٢) مجلـةـ الرـسـالـةـ : السـنـةـ ٨ـ العـدـ ٣٥٨ـ مـاـيـوـ سـنـةـ ١٩٤٠ .

فيه الفكرة الدقيقة في مجتلى من الفن الرفيع ، فيجمع بقوه تفكيره ودقه تعبيره طرف البلاغة . والعقاد مخلص لفنه، فلا يخرج للناس مالا يرضاه، فهو لذلك أبعد الأدباء عن استغلال شهرته ، واستخدام إمضاءه » ! .

فإذا كان هذا هو رأى الرافعى الصحيح في العقاد وفي أدب العقاد ، فلم كانت تلك الحالات الطائشة التي أصبحت حديث العامة والخاصة ، والتي أصبحت أقبح صورة تتمثل للنقد الأدبي ؟ ، ليس لذلك من سبب إلا ما ذكره من أن العقاد — فيما يرى — ينفس عليه قرة البيان ، فيتجاهله حتى لا يجري معه في عنان ! إذن فهو سبب ذاتي صرف ، هو الذي ألح على الرافعى أن يسود ما سرد من صفحات النقد في هذا العصر .

ولم يكن العقاد من أولئك الذين يغمضون أعينهم على هذا النقد ، وهو يعرف بواعيشه ، ويعرف ما يرمى أصحابه من تحطيم مجده ، وثل عظمته ، فيكيل بالصاع صاعين ، وله من أساليب العنف والشعور بالقوة ما لا يقف في طريقه حملات الأفراد والجماعات ، وهو رجل لا يملك إلا فنه وقلبه ، انظر إلى كلمة واحدة يكتبها في تفنيد نقد جمع من الحاسدين بعنوان « مساعى الأبراشى في عالم الأدب العربي »^(١) . وفيها يقول إن نقاده مأجورون، قد قضوا ثمن نقدتهم له وتشهيرهم به ، وإن حكام البلاد هم الذين أغروهم بمهاجمته والنيل منه « مصطفى أفندي الرافعى ألف كتاباً في التشهير بالدكتور طه ، وألف كتاباً باسمه على السفود » أفعمه بالطعن الفاحش في كاتب هذه السطور . ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبه والإنسكار على « وعلى ما أكتب وأنظم ، ولم يتورع في سبيل ذلك عن كذب ولا بذاء ولا تشويه ولا تحريف . فهل يعلم القراء في أي شيء كان الجهاد النبيل ؟ سلوه عنمن تعلم من أبنائه على نفقة الخاصة الملكية التي يديرها الأبراشى باشا ، وعما طبع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية ؟

(١) البلاغ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٢ والأبراشى هو محمد زكي الأبراشى باشا ناظر الخاصة الملكية في العهد السابق ، وكان متسلطاً على نواح من الحياة المصرية باعتباره بمثابة الملك .

و«إسماعيل أفندي مظاهر» صاحب مجلة العصوٰر لم يدخل من وسعه شيئاً في التشهير بـ «الافتراه على»، واتصال المزاعم الخاوية التي يسندها إلى... فهل يدرى القارئ ماذا كان جزاً وله على هذه الحماسة الخالصة لوجه الله؟ لم ينقض على آخر مقالة كتبها في ذمى شهر أو نحر ذلك حتى أصاب وظيفة ككتابية في المجمع اللغوى، ينقدونه مرتبًا لها مائتين وأربعين جنيهًا في العام!

وهناك رجل جاهل اسمه «غلاب» ولا أدرى ما قبل ذلك أو بعده من الأسماء والألقاب، فهذا الرجل الجاهل قد استحق مقام التدريس في الجامعة الأزهرية لأنّه كان يطبع في القاهرة وريقة يسميها «النهضة الفكرية»، ويملاها بالغباء والبذاء على انتقاص طه حسين وعباس العقاد!

والشيخ «زكي مبارك» رجع إلى الجامعة المصرية، بعد فصله منها زهاء خمس سنوات، لأنّهم استخدموه في احتفال يقابلون به احتفال الأمة المصرية بالنشيد القومى الذى نظمته فى مطلع هذا العام، ولأنّهم رضوا عما كتب فى غمز طه حسين وغمز العقاد من كلام معيب فى بعض الكتب والمقالات.

وهناك طبيب متشاعر — يقصد الدكتور أحمد زكي أبا شادى — سمحوا له بإصدار خمس مجلات فى وقت واحد، وهو موظف بإحدى المصالح الحكومية، فجعل القسم الأدبي من مجلاته كلها وقفًا على التشهير بالعقد وأدب العقاد وأخلاق العقاد. وإلى الناس مثل من الإسفاف الذى ينحدر إليه الطبيب المؤمن على الأعراض والأرواح، ومثل من أدب الصحفيين الذين تغمرهم الوزارة بالرخص الكثيرة حين تضى على غير الموظفين برخصتها واحدة، لأنّها حريصة على الآداب والأعراض.

جاء فى إحدى مجلاته « ومن الناس من يهيم بالإباحية، ويؤهـن بالشيء عيـةـ

«في اللذات ، ومن ذلك قصيدة العقاد «ليلة الأربعاء» يصنف فيها ليلة في دار » والقصيدة مع هذا منشوره في الصفحة الثمانين من جمجمة عمه شعرى الكبيرة ، وليس سراً ولا أثراً خطياً مهجوراً ، فيجوز عليه الاختلاق والافتراء ، وإنما قيلت في وصف الإسكندرية ! .

وليس هذا التلقيق النس بـالذى يقع فيه الإنسان وهو جاھل بالحقيقة ، غافل عن معنى القصيدة ، وإنما يتعمده ويتعتمد تشويه المعنى ، والتقدیم والتأخير في ترتیب الآيات ، لينتزع أسباب التشہیر انتزاعاً من حيث لا موجب للتشہیر ، وهو أول من يعلم أنه كاذب ملتف مخادع لقارئه ، وذلك حضيض من التبذل لا ينحدر إليه إلا المدخرون الموصومون » .

وكذلك ابْنِي أَحْمَدْ شوقي الذي لقب بأمير الشعراء بطاقة كبيرة من النقاد عمدت إلى ثل مجده ، ودأبت على نقده والحط من قدر أدبه ، و منهم العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم . وفي هؤلاء من أصر على موقفه من العداوة والانتهاص ، وفيهم من تحول عنهم إلى التمجيد والإطراء ، وفيهم من كان من جملة الأولياء ثم صار من ألد الأعداء ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى نفي الشاعرية عن شوقي جملة وتفصيلاً كإبراهيم عبد القادر المازني الذي يصرح برأيه في شوقي بقوله « ليس شوقي عندي بالشاعر ولا شبهه ، وإنه لقطعة قديمة متلكة من زمن غابر لا خير فيه . يعني عنه كل قديم ، ولا يضيف لها إلى قديم أو حديث ، وما أعرفني قرأت له شيئاً إلا أحسست أنني أقلب جثة ملئت صدراً ، وشاع فيها الفداء علوًّا وسفلاً» ! ثم يخاطب الدكتور هيكل الذي كان قد دعاه إلى المشاركة في تكريم شوقي والاحتفال به بقوله: « هذه معابثه لا مطابقه فيها ، تقييمون كل هذه الضجيجات والضوضاء حول شوقي ، وتحفونه بالزمر والطبل من أرجاء المعمرة كلها ، ثم تعمدون إلى رجل خفيض الصوت مثل تدعونه إلى أن ينهض وسط هذه الزفات المجلجلة ليهْنِي إليكم برأيه الصريح »^(١) .

(١) أعدد الحاص بشكرى شوقي من (السياسة الأسبوعية) ٣٠ أبريل سنة ١٩٢٧ .

ولم تكف تلك الأهواء عن الاصطدام في الكتب والصحف والمجلات . فقد اتخذ عدد من النقاد من الصحافة منبراً للتشهير بخصومهم أو مناوئتهم في الحصول على ما يبتغون ، أو منافسيهم في الشهرة . وقد أقام كثير منهم ضججات حول بعض الأعمال الأدبية التي يؤلفها بعض من لا يرضون عنهم ، واتخذت تلك الضججات موقف الهجوم ، وقد كتب الدكتور محمد مندور فأكدا أنه يحمل الناشرين ، وأنه إذا رأى لدى أحد شباب الكتاب بذرة أمل حرص على التقاطها وإبرازها ، ويتعاضى عن بعض مواطن الضعف حتى لا يقتل الأمل في نفس شابة ، أما الأدباء الذين وقفوا على أرجلهم فإنه لا يحملهم ! وكان ذلك في معرض تفسيره للهجمات العنيفة التي شنها على مسرحية « لعبه الحب » التي ألفها الدكتور رشاد رشدي ، وقد قال الدكتور مندور فيها إنه لا يرحم الكبار ، أو من يزعمون أنهم كبار وإنه يتطرق بالشباب وحدهم ، وشبه نفسه بالريح لا تعبأ بصغار الحشائش ، واكثراً تحطم طوال النخل !!

وقال عن رشاد رشدي إنه آثار صجة حوله ، وإنه من كبروا قبل الأوان على كبان من الرمل ، ولذلك فإن مندوراً يعمل على أن ينسف تلك الرمال ، بدلاً من أن يتركه يقف عليهما فتنهار !!

وقد دافع رشاد رشدي عن نفسه دفاعاً كان في عنقه أشد ضراوة إذ جعل عنوان دفاعه : « أراد مندور أن يحطّم مسرحيتي ببعض مصالع وعقل طفل ». وكان مما كتب تحت هذا العنوان : كنت أنتظر منه أن يسكت ، ولا داعي لشرح الأسباب ، أو أن يتكلم فلا يقول شيئاً كما هي عادته في بعض الأحيان .. أما أن يمسف المسرحية بأشياء لا وجود لها إلا في نفسه فهذا مالم أكن أنتظره من ناقد مارس النقد الصحفي سنوات طويلاً على مستوى أو آخر ، ومارس تدریس النقد المسرحي لعدة سنوات على مستوى أو آخر أيضاً .. ولكن يناظر أن المسألة ليست مسألة مستويات فحسب .. فهما كان المستوى الذي يفهم به مندور ما يرى أو يشاهد ، فليس

ـ من المعقول أن يكون أقل من مستوى الرجل العادى ، وهو الذى يفهم المسرحية ، بل ويتحمس لها .

ـ فـا الذى دعا مندور إذن أن ينهر بهذا المستوى دون العادى فيما كتبه عن لعنة الحب ؟ هل هي الخلافات الأدبية القائمة بيننا منذ أكثر من عام ؟ أم هي الرغبة الملحة لفرض مضموناته على كل من يكتب ؟ أم هي عدم القدرة على أن يرى العمل الفنى من داخله ؟ أم هي كل هذه الأشياء مجتمعة التي جعلت مندور يقف لهذا الموقف غير الموفق في « لعنة الحب » ؟ لا أعلم . ولكن الحقيقة أن مندور قد خيب أمل فىء ، أو زاد في خيبة هذا الأمل - فـي المعركة الجدلية القائمة بيننا والتي يصورنى فيها كنصير للشكل دون المضمون ، كان الأجدر به ما دام قد تخلى عن صفة الناقد ، وآخر أن يقترب من المسرحية كصارع - أن يحاول تحطيم ما يفترض أن أقوم مدافعا عنه ، وهو الشكل .. أما أن يسلم بأن الشكل في المسرحية كامل ، ولكن ليس بها مضمون ، فـهـذه سذاجة منقطعة النظير كـسذاجة الأطفال ، لأن الأصل في القضية إلا مضمون بدون شكل . أما القول بـوجود الشكل دون المضمون فـهـذا كلام لا معنى له حتى بالنسبة للمبتدئين الصغار السن الذين لم تكتمل مداركـهم بعد !

ـ وليس هنا مجال لـشرح البـسلة بين الشكل والمضمون في « لعنة الحب » فالشكل كما اعترف مندور كامل ، ولذلك لا بد أن يكون هناك مضمون . وهذا المضمون الذى أبـت سذاجة مندور أو مغالطيـته إلا أن تشوـهـه للقراءـ مضمون واضح سهل إدراكـه للـغاـية ، بـدليل أن الجمهور يدركـه اللـيلة بعد اللـيلة ويتـفاعلـ معـه ، ويـضـحكـ ، ويـصـمتـ ، ويـصـفقـ ، ويـقـلقـ . إلى أن يقول رـشـادـ رـشـدى : « ماـذا نـفـعـلـ نـحـنـ الـكتـابـ ، وـالـسـيـدـ مندورـ النـاـقـدـ يـرـيدـ أنـ يـفـرـضـ هـضـهـ وـنـاتـهـ عـلـىـ كـلـ مـاـنـ كـتـبـ ، حـتـىـ وـلـوـ لمـ يـقـرـأـهـ . إـذـاـ يـاسـيـدـىـ لـسـنـاـ مـكـفـيـنـ بـأـنـ نـوـفـرـ أـوـ نـحـتـمـ لـكـ أـحـلـامـ الـيـقـنـةـ » . ثم وصفـهـ بـأنـهـ لـاـ يـفـرـقـ بـيـنـ الـمـعـرـكـةـ الـجـلـيـةـ وـالـمـسـائـلـ الـشـخـصـيـةـ ، بـدـلـيلـ أـنـهـ مـنـعـ أـخـيـرـ آـنـشـرـ مـقـالـ عنـ

«لعبة الحب» في مجلة أدبية لها صلة! وختم رشاد رشدي دفاعه الطويل بقوله لمندور: «لي رجاء واحد: أن تأخذ المسائل بشيء أكثر من الجد في المستقبل، فتحاول النثار إلى العمل الذي تنقده «من داخله» فعلاً، لأن من داخلك أنت، وبذلك لا تسمع فحيفاً أو حشر جته، فإني لا أرضي أن يقول الناس عنك: إن ما تكتبه تحت هستيري النقد^(١).

• • •

ولعلنا لو أردنا أن نستشهد بعشرات الأمثلة بل بعشراتها لنحتاج إلى كثير من الجهد نبذتها في استخلاصها أو الدلالة عليها أو على بواعثها الحقيقة. ولكن المهم أن هذه الذاتية كانت من أهم الأسباب في اضطراب الحياة النقدية الحديثة، وقد صور الشاعر مختار الوكيل هذه الذاتية وأثرها في النقد الأدبي بقوله إنه «ما يزال متاخراً، فلا قواعد مضبوطة يسير الناقد على هديها، ولا رغبة في خدمة الأدب خدمة بريئة من الأغراض». وإنما هنا يسيطر على الناقد الصداقات والعداوات: فالناقد ينظر إلى المنقود، فإذا كان من شيعته كال له المدح، وأغدق عليه الإطراء إغداقاً، ونعته بنعوت العيقرية من دون حساب. وإذا كان من عدوه قلب له ظهر المحن، وحطط أثره الأدبي تحطياً، واطيح نقه بسندوق من السباب والشتائم المقذعة محفوظ برمهة لكل مناسبة من هذا الطراز.

ولقد قرأتنا كتبها في النقد الأدبي في هذه اللغة ليست من النقد الأدبي في قليل ولا كثير، وإنما هي معارض للسخاهم والشتائم والأحقاد التي يحب على الناقد الأدبي الصحيح أن يترفع عنها^(٢) . . وقال في الناقد المعاصر إنه يلومه «على ترددك في قول ما يعتقده السواب ، فالنقد الأدبي السامي لا يقصد به إلى إرضاء المنفرد ، أو إرضاء جمهرة القارئين . وإنما المقصود منه التهوض بالأدب ، وتحت المتهجين من الأدباء على الإجادة ، والعناية بآثارهم هم بسبيل نشرها في الناس .

(٢) انظر المصدر السابق ص ١٥١ او ١٥٠ .

(٢) بواد الشعراوي المحدث ٨ (مطبعة الصالحة - الداعرة ١٩٣٤) .

والناقد الأدبي السامي قاض عادل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، لا يرهبه وعيده ، ولا تطمعه الوعود ، قد تنزعه عن صغار بنى جلدته ، وارتفاعه بروحه عن مادية العيش ، وتناسي الأحقاد ، وعمى عن الضعاف والخصومات ، وتجرد من صغار إنسانيته ، وجاد من فوق الزمان بكلمة الحق التي تهدى سواء السبيل .. ول يكن رائد الناقد الإخلاص والإصلاح جهد الطاقة ، حتى يكون عامل بناء وتوطيد ، لا أداة هدم وتخريب .

والأدب لا تزدهر ولا تسهر إلا بالنقد المشجع باسم المتفائل ، ولا تموت وتذوى إلا بطبعات الخنجر الحادة ، وهبات الغازات السامة . وأين هذه من النقد السليم المربى الكامل (١) ؟

تلك في نظري هي أهم الأسباب التي اعترضت طريق النقد الأدبي وعوقته عن بلوغ ما كان ينتظر له من النهوض والنجاح في بلوغ أقصى الغايات في هذه الفترة من حياة الأمة العربية ، وهي فترة جهاد وكفاح في معركة البناء ، والكشف عن المفاهيم الصحيحة في مختلف نواحي الحياة ، وسائر جهات النشاط الإنساني .

ومن الممكن أن يضاف إلى تلك الأسباب أسباب أخرى تتصل بصفات بعض النقاد وأخلاقهم . منها أن كثيراً من الذين يصطنعون صناعة النقد الأدبي في أيامنا ترى الواحد منهم يباهى بنفسه ، ويبدل بمعرفته ، ويغالي في وصف نفسه بالذوق الفنى ، وبالإحاطة بجهات المعرفة ، في الوقت الذي يغالي فيه في انتقاد غيره من النقاد ، ووصفهم بالجهالة وعدم الفهم وفقدان الذوق ، ولا يخصل بانتقاده طبقة من النقاد دون طبقة . وكأن الأرض لا تحمل سواه ، وكأن الله لم يخص بالمعرفة

(١) انظر المصدر السابق : ص ٦ .

إنساناً غيره . وتلك روح شريرة طغت على عالم النقد المعاصر ، وخلفت ألواناً من الشك في النقاد جماعات وأفراداً ، حتى لم تبق ثقة في واحد منهم دون غيره ، لأن كل ناقد منهم أخذ يحمل بكلتا يديه معلولاً من معماول الهدم ، قبل أن يحاول حمل لبنته من لبيات البناء . ولذلك فقد كثير من النقد المعاصر الثقة في نفوس القراء والأدباء ، حتى زهدوا فيه ، ولم يعودوا يعنون بتبنته وقراءته ، ومن ثم عجز هذا النقد عن السير في طريقه الصحيح ، وعن توجيهه الأدب إلى آفاقه الجميلة ورحابه الواسعة .

وكان أن عم الإحساس بتأخر النقد عن أداء وظيفته على وجهها الصحيح ، فانطلقت الأقلام ثانية على هذا التأخير ، محلاً لأسبابه وعوامله ، وداعية إلى إزالة العقبات التي تعرّض طريقه ، وكان أكثر ما كتب في هذا المحدد يدور حول النقاط الأساسية التي أثراها في هذا الفصل .

وقد أثار الأستاذ لطفي الخولي على صفحات « الأهرام » أزمة النقد الفني عندنا ، وكان موضوعها « نقد النقد » ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل . وكان أن عقب على كتابته بعض المعقبين ، فكان في كلام بعضهم شيء من الجد في الكلام عن معوقات النقد الأدبي عن بلوغ غايته ، ومنهم الناقد الأدبي فؤاد دوارة الذي جعل لأزمة النقد ثلاثة عوامل رئيسية .

أولها : نقص الثقافة الفنية المتعمقة .

وثانيها : انعدام القيم الأخلاقية الأصيلة .

وثالثها : حمى الادعاء والتعاليم التي تنتاب نسبة كبيرة من نقادنا .

وهي عوامل متداخلة متشابكة تكون ما نسميه بأزمة النقد الفني والأدبي عندنا . وفي رأيه أن العامل الثاني هو أخطر هذه العوامل ،
(م . — انتقادات المعاصرة)

وأشدّها أذى . قلوا توافقت لدى الناقد — أو من يتصدى للنقد —
القيم الأخلاقية الأصيلة لأحس بمدى حاجته الملحّة إلى الإطلاع المستمر
والدراسة المتصلة ، ولما اكتفى بصفحة أو مصطفحين حفظها أثناء
الطلب في الخارج ، فيظل يرددّها في الصحف والإذاعة وقاعات الدرس
وكأنّها أول العلم وأخره ، ولما قبل أن يتعالّم ويتعالّى على الأعمال الفنية
التي ينقدّها ، ولما استطاع أن يراعي مصالحه وعلاقاته في كل ما يكتب
قيل أن يراعي مصلحة الفن والبلد الذي عليه ، وأتاح له هذه المكانة
القيادية في توجيه المهاجرين والفنانين .

ونختّم فرّاد دواره تعليقه بقوله : إن النقد في حاجة إلى ثقافة عميقة
وحس مرهف . ولكنه في حاجة قبل ذلك إلى أمانة شديدة ، وضمير يقظ ،
وأخلاق مثالية عادلة . وبدون ذلك لا تفيق الثقافة ولا الإحساس
المرهف^(١) .

أما الدكتور عبد القادر القط فإنه أرجع أزمة النقد الأدبي إلى
الصحافة ومحريها ، والطريقة التي تعالج بها النقد الفني والأدبي ، فإن
محترف الكتابة في الصحف من المحررين أو غيرهم يحاولون أن يغلقوا
آبواه الكتابة أمام غيرهم ، وكلمة الدكتور عبد القادر القط
ترسم صورة صادقة للحياة النقدية التي تمثل في الصحافة ، وأشار
ذلك في تخلف النقد الأدبي ، وانخفاض كثير من النقد الصحيح الذي
تعرفه أقلام قادرة أغلقت الصحافة دونها الأبواب ، مع موازنته بين
الناقد المحترف والناقد الخارجي الذي لا يكتب إلا بدافع من رأى
امتلاً به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه . . . وكان ذلك في كلامه
الّذي جعل عنوانها « الدوائر المغلقة في الصحافة .. ومشكلة النقد المريض^(٢) »
وقال فيها :

(١) من كلبة في « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣١ في ١٣/١١/١٩٦٢ .

(٢) جريدة « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣٢ في ١٤/١١/١٩٦٢ .

«إن كل دراسة حول مشكلة النقد الفنى في صحفنا ستهظل — مهما تبلغ من العمق والإخلاص — دراسة جزئية قاصرة مادامت تعزل هذه المشكلة عن الأوضاع الصحفية عندنا بوجه عام ، وتنظر إليها كأنها قضية مستقلة لا يدخل في أركانها إلا النقد ومدى نزاهتهم، والمنقودون ومدى حر صفهم على الرأى النزيله الصريح، فليس الانحراف في النقد الفنى عيب صحافتنا الوحيد ، ولو لبست العيوب الأخرى بأقل خطرا منه على نفوس القراء وعقولهم . ومن تلك العيوب الخطيرة اتجاه كثير من كتاب الأبواب الثابتة في الصحف إلى خلق اهتمامات تافهة عند القراء لم تكن موجودة لديهم من قبل ، يغذونها بالإلحاح والتكرار حتى يعتادها القارئ بالتدريج، ويألف ما فيها من تفاهة وسطحية، ومن خلط بين الغث والسمين خلطا يفقد القارئ بمضى الوقت قدره على التمييز ويبخل ما لديه من قيم طيبة . ومنها ما يشغل به كتاب اليوميات تقاراهم في كثير من الأحيان من حديث عن هر صفهم وصحبهم وعلاقتهم الاجتماعية، وانطباعاتهم التي تغلب عليهما عاطفية مسرفة، ومتغالة في الاستحسان أو الذم، مما يجعل كثيرا من عامة القراء في حالة مراهقة عقلية دائمة . ومن ذلك العيوب الاهتمام المسرف بأخبار الجريمة، وعدم التفريق بين الخبر الشخسي وما له صفة عامة من الأخبار إلى حد تختلط فيه عند القارئ معاير اللياقة الاجتماعية والخلقية ، وينعكس ذلك الاختلاط على سلوكه وأحاديثه .

وتحدث الكاتب بعد ذلك عن «الاكتفاء الذاتي في الصحافة» ، أى تحديد الكتابين فيها بموظفيها أو محرريها فقال :

إن كل هذه العيوب — بما فيها انحراف النقد الفنى — تبع في رأي من سبب رئيسي ، هو سياسة الاكتفاء الذاتي التي اتّهجهتها صحافتنا في السنوات الأخيرة .

فقد أصبح لكل صحيفة جهاز كامل من المحررين يكتبون في أبواب دورية ثابتة، وأصبحت صفحات الجريدة مغلقة أمام ذوى الرأى من المختصين إلا من سطور قليلة هنا أو هناك، يكتبها صاحبها وهو يحس أنه يقترب على

هؤلاء المحررين أبوابهم ، فهو يوجز غالباً الإيجاز ، ويتجنب ما يقدر أنهم سيرون ، فيه عمقاً فوق مستوى القراء ، أو بحثاً لموضوع لا ينافر باهتمامهم . ومن هنا أحس بعض هؤلاء المحررين — من تنقصهم الثقافة والإحساس بالمسؤولية — بما لا يقل لهم من سلطان يستطيعون أن يستولوا به على عواطف القراء وعقولهم دون منافسة ، فهم مواطنون يقبضون رواتبهم كل شهر مما داموا يملئون أعمالتهم الشائنة بانتظام ، وليس من الخير أن تقدم الصحيفة إلى قارئها وجهة نظر واحدة دائمة في هذه المادة . هذا على افتراض ثقافة الكاتب وزناهته . فما بالك إذا كان قد وصل إلى منصبه عن طريق «الممارسة» أو الصلات الشخصية دون ثقافة حقيقية تفرض عليه شعوراً بالمسؤولية يوحي له من أن يغلب هواه ونزواته وعلاقاته الاجتماعية فيما يكتب ؟

ثم يتحدث عن الكاتب الخارجي المتخصص الذي تغلق أبواب الصحافة دونه ، فيقول :

أما الكاتب الخارجي فإنه لا يكتب للصحيفة إلا بداع من رأى امتلاكه عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه ونقله إلى مواطنه ، وهو يواجههم برأيه وليس وراءه سحر اسم يطالعهم كل يوم في الصحيفة ، ويدرك مسؤوليته تمام الإدراك ، ويعلم أن سبيل الاقناع الرجيد لدليه صحة الرأي وعمق الفكرة والبعد عن الأهواء والزعارات الشخصية . وقد طالما اتهم المثقفون بأنهم لا يتتجاوزون تجاوباً كافياً مع القيم الجديدة مجتمعنا الاشتراكي ، وطالما تحدث الكتاب عن أزمة النقد الأدبي ، وتخلfce عن متابعة إنتاجنا الأدبي وتفويته ، ولكن أحدها لم يسمع شكرى المثقفين والنقاد الموضوعين أنفسهم من المجالات الضيقة والأبواب المسدودة في صفحتنا التي يسيطر عليها المحررون «النظميون» الذين يعيشون داخل دائرة مغلقة عليهم . ولنا أن نتساءل متى دعت صحيفة من صفحتنا كتاباً ليكتب لها في موضوع خاص إلا أن يكون لهذا الموضوع في الغالب تحقيقاً صحيفياً يقرؤه محرر ضمن أعماله في الجريدة . يبتغي من وراءه تأكيد نشأته وإظهار أصلاته ؟

ومى دعى صحيفه من صحفنا ناقدا مسرحياليسكتب لها عن مسرحية
جديدة قبل أن يهب هذا الجيش النظامي من نقادها مغتنما الفرصة ليملاً أعمدته
الدورية لآسيو عين أو ثلاثة ؟ نحن لا ننكر أن من بين هؤلاء الكتاب والنقاد
من توهم ثقافتهم وإخلاصهم لحمل هذه المسئولية ، ولكن أحدا لا يستطيع
أن يزعم أن هؤلاء هم كل من يستطيع حمل هذه المسئولية من النقاد والكتاب
عندنا . هذا إذا غضضنا النظر عن غير المثقفين والمخالصين من محرري تلك
الأبواب في الصحف . إن ما يحز في نفس المثقف أو الناقد الجاد أن يرى
أعمالنا الأدبية والفنية وقد تناولتها أقلام دفعت بها الناروف إلى مثل هذا
المركز الخطير ، ويرى ما في كتاباتهم من خلط وزيف ، دون أن يستطيع
إنكار ذلك إلا بأضعف الإيمان ، لأنه يعلم أن نقهه لتلك الكتابات ليس
من السهل أن يجد طريقه إلى القاريء إلا محرفا أو مختصرا أو معلقا عليه
تعليقًا جارحا ، أو بعد أن يرجأ نشره حتى تفوت فرصة المناسبة .

وبعد ذلك ذكر الكاتب رأيه في علاج هذه المشكلة ، وهو فتح باب
المنافسة الفكرية لينفذ منه كل قادر على النقد ، فقال إن علاج هذه المشكلة في
يد المشرفين على الصحافة . فهم يستطيعون أن يدعوا فيه حوارا عن هذه الأبواب
من ثبت لديهم أنهم غير مؤهلين لها أو غير مخلصين فيها يكتبون فيها . وينبغى
أن تفتح الصحف صدورها للكتاب من غير محرريها ، وأن تستضيف أحد
المتخصصين في كل باب من هذه الأبواب مررة كل أسبوع ، ليعرض كتابا أو
ينقد مسرحية أو فيلما أو معرضًا من معارض الفنون ، أو يدلّي برأيه في قضية
قومية أو اجتماعية أو خلقية . وبذلك يحس المحررون في الصحيفة بشيء من
المنافسة الفكرية على الأقل ، وتتاح للقاريء فرصة المقارنة ، فتنتهي لديه بالتدريج
ملكة التمييز بين الجيد والرديء ، والخلاص والمزييف ، وتصبح الصحيفة مرآة
حقائقية لـ كل التيارات والمستويات الفكرية والفنية في مجتمعنا الجديد .
 وإنه لوضع عجيب أن تشكو الصحف من انحراف النقد فيها ، وكأن هؤلاء

النقاد المنحرفين قد هبطوا عليها من السوء ، وفرضوا أنفسهم عليها فرضاً لا سبيل إلى الخلاص منه ، على حين يجد كل مسئول عن إدارة عمل من الأعمال الطريق إلى معالجة مثل هذا الرضع واضحاً ميسوراً . فكل موظف غير كفء لعمله ينبغي أن يوكل إليه شيء آخر يحسن ، وكل هو ظف غير نزيه . ينبغي أن يُخذل بمحيرته .

وكان من كتب في هذا الموضوع - موضوع أزمة النقد - الدكتور محمد غنيمى هلال ، فسمى النقاد المعاصرين « أدعياء النقد » ووصفهم بأنهم « يروجون بضاعة فاسدة » ! ولم يستثن من هذا الوصف أنصار النقد العربي القديم ، ولا دعاء النقد الأولي الحديث ، فإن بعضهم - من وجهة نظر الكاتب - يقرون عند حدود نقدنا العربي القديم « الذي لم يعد يجده شيئاً ، لتعلقه بالجزئيات ، وقد تجاوزناه كما تجاوز العالم كله نقده القديم إلى زخاريات النقد الحديث وعلومه الكثيرة .. وهم بمثابة دعاة الهزيمة في ميدان نقدنا الأدبي » ! ووصف أنصار النقد الحديث بأنهم « ذوق بضاعة مزاجة من النقد الحديث ونظرياته ، فحسيلتهم نتف من نظريات مختلفة يسخرونها لكل مجال ، وهم في الواقع مستخرون لها ، لأنها تتحكم فيهم في جهود » ! في حين أن الكاتب يرى أن علاج الأمر يتطلب مناقشة مفتوحة ، وحدد الذين يشتراكون في هذه المناقشة بأنهم « النقاد والكتاب» الذين أسهموا في صدق في بناء الوعي النقدي . والذي يعنيه بالوعي هنا هو « الوعي النظري » بالبحوث العميقية النظرية في الأدب ونقده وتاريخ النقد العالمي^(١) .

وقد تتبع الكاتبات في بحث هذه الأزمة ، وتوضيح جوانبها ، وكل كتابة منها توضح وجهة نظر الكاتب في أسباب أزمة النقد ، الذي أصبح عاجزاً عن ممارسة الشاطئ الأدبي في رأى بعض النقاد ، فقد أهمل كثير من الآثار التي أخرجتها الأدباء الشبان ، وقد أهمل كثير أيضاً مما

يكتبه الأدباء المعروفون ، وكان المفروض - كما يقول الأستاذ رجاء النقاش - أن يجد هذا الإنتاج من يهتم به ويدرسه ، ويقول رأياً صريحاً واضحاً فيه . ولكن معذاته للأسف ليس حظه أعظم من حظ أدب الشبان الذين لم يعرفهم القارئ بعد . وفي عام واحد تقريباً أصدر محمود البدوى ، وهو قصاص كبير معروف ، ثلاث بجموعات هي « ليلة في الطريق » و « زوجة صياد » والطبعة الثانية من « العربة الأخيرة » ورغم أن هذا الكاتب الموهوب يكتب منذ ثلاثين سنة ، وله مكانته الفنية المعروفة ، فإن كتابه لم تحظ باهتمام النقاد ، لم يتحدث عنها أحد ، لم يناقشها أحد ، لم يعرف أحد هل تطور الكاتب بها فنياً أولاً ؟

وهذه المشكلة ليست لغزاً لا يحل ، فهناك أسباب واضحة لهذا التراكم الأدبي الذي لا يقابله بتقدير نقدى دقيق . وأول هذه الأسباب فى اعتقاد الكاتب هو انصراف عدد كبير من النقاد القادرين المتخصصين عن ممارسة مسئوليتهم الأساسية فى النقد الأدبي (١) .

ويبدو أن السبب الذى صرف النقاد المعاصرين عن ممارسة مسئوليتهم فى النقد يرجع إلى الدوائر المغلقة فى الصحافة التى أشار إليها الدكتور القط فى الكلمة السابقة ؛ فجعلت مزاولة هذه المسئولية وقفًا على عدد محدود من الموظفين ، وعدد قليل من أشياعهم .

وبعد ؛ فلعلنا قد أتينا هذا الفصل على أهم المعوقات التى اعترضت سهليل النقد المعاصر ، ولعل فى هذا التنبية إليها ما يضع حدًا لها ، أو يخفف من حدتها فى الأقل ، إذا لم يكن من الممكن القضاء عليها .

الفَصْلُ الثَّانِي

اتجاهات النقد المعاصرة

إذا صرفا النظر عن تلك العوامل الذاتية والخصوصيات الشخصية التي كان تأثيرها واضحًا في حياة النقد الحديث ، وفي توجيهه آراء النقاد — وإذا غضبنا الطرف عن العوامل السياسية وعن العلل النفسية التي أشرنا إلى أهم جوانبها في الفصل السابق ، والتي جعلت بعض الآراء تحييد عن جادة الاعتدال ، فأصبحنا لا نرى فيها جوانب الحق والعدل والرغبة في التقويم والبناء ، بقدر ما نرى فيها من الاستجابة للنزوؤات الجامحة ، وعدم التثبت وإشباع المطامع وإرضاء الأحقاد بالعمل على الهرم والثلم والتجریح — إذا صرفا النظر عن كل تلك العمل والمعروقات التي اعترضت سبيل النقد الصحيح ، فإننا نستطيع أن نظفر بين الآثار النقدية المعاصرة بكثير من النظارات الجادة التي لا يجد منها مناصاً من الاعتراف والتسليم بما أحرزته من الإصابة والتوفيق ، إذا صفت ، وأزيلت عنها الشوائب والأكدرار التي خالطتها .

إننا سنجد في هذا النقد كثيراً من الآراء التي تعد بوادر طيبة ، وتدل على اتجاه النقد المعاصر نحو غایاته الطبيعية . فقد اتسعت دائرة اتساعاً ملحوظاً ، حتى شملت جهات الأدب كلها ، واستوقفت الكلام في جراحته وأشكاله وصرره وأغراضه وفنونه ومعانيه وأخيلته . وبحث النقد في كثير من الأمور التي تحصل بهذه التواحدي وغيرها ، كالبحث في مذاهر الابتكار والاحتذاء ، والأصالة والسرقة ، وصدق الأديب في تعبيره عن نفسه وبنيته . .

وكان لكثير من النقاد جرلات موقفة ، ونظارات صادقة ، نستطيع

أن نقول إنها ترجمة إلى مرتبة أعلام النقاد الذين عرقهم الإنسانية، ونعتقد أن تاريخ الدراسات الأدبية ، أو تاريخ النقد الأدبي ، سيحتفظ بأسمائهم بين الفحول النابغين من أرباب صناعة النقد ، وسيحتفظ بكثير من دراستهم وأراءهم ، لينقلها مع صفوه الآراء والمذاهب التي احتفظ بها وصانها من عبث الأيام إلى الأجيال المقبلة ، لترى فيها خصائص أدب ، ومعالم تفكير قوي ، وعلامة حياة .

وبهذا استطاع النقد المعاصر أن ينهض ببعضين مقتبلين ، ويعمل على تحقيق غايتين خطيرتين ، هما البعث وما يتطلب من اطلاع واسع وإدراك عميق ، والتجريد وما يتطلب من ثقافة، وتطلع إلى آفاق لم يسبق كشفها والوصول إليها . ثم ما ينشأ عن هذا وذاك من الدور الإيجابي الذي يضطلع به النقد في حائلة النهوض بالأدب وتوجيهه الأدباء، حتى يتحققوا غاياتهم التي ينشدونها من أعمالهم الفنية على نهج واضح فريم ، ليرى المجتمع في آثارهم صورة للمثل التي يتطلبهما في الفن الأدبي . والنقد هو الذي « يبلغ الناس رسالة الأديب ، فيدعوهما إليها ويرغبهم فيها ، أو يصرفهما عنها ويزهدهما فيها . وهو الذي يبلغ الأديب صدى رسالته في نفس الناس ، وحسن استعدادهم لها أو شدة ازورارهم عنها ، أو فتورهم بالقياس إليها . ولعله أن يبين للأديب أسباب إقبال الناس عليه وإعراضهم عنه . ولعله أن ينصح للأديب بما يزيد إقبال الناس عليه إن كانوا مقبلين ، ويخفف إعراضهم عنه إن كانوا معرضين .. وهو يدل الناس على ما يحسن أن يقرءوا ، وعلى ما يحسن أن يفهموا مما يقرؤون ، وهو يبين للأديب م الواقع فيه من الناس ، وقد يدله على الخطأ إن وقع فيه ليتجنبه ، وعلى الصواب إن وفق إليه ليزيد منه ، وقد يدله على التقصير الفني ليتحققه ، وعلى الإجاده الفنية ليتغيرها فيما يستأنف من الآثار^(١) . وقد حاول النقد المعاصر أن يتحقق هذه الأغراض ، ونجح في محاولته إلى حد كبير ، فصال وجال في كثير من ميادين البحث ، واتجه النقاد في هذا العصر

(١) طه حسين (فصول من الأدب والنقد) ٧ .

اتجاهات كثيرة ، تمثل في مجموعها الميادين التي خاضها هذا النقد وتكوينه منها معالمه ، ومن أهمها ما نجمله في الكلمات التالية :

— ١ —

فقد كان من أهم ما يعني به النقد المعاصر البحث العميق عن خصائص الأدب العربي وعيماته الجوهرية ، ومدى قدرة ذلك الأدب على الاحتفاظ ب تلك الخصائص والمميزات الأصلية ، وقابليته أو معارضته للتأثير بمحاولات التعديل والتغيير على مر العصور .

ويمكن اعتبار هذا الاتجاه إلى مثل ذلك البحث نقطة البدء التي كانت منها انطلاقه النقد الحديث نحو أهدافه ومثله .

وقد كتب الدكتور طه حسين فصلاً رائعاً عن «الأدب العربي بين أمسيه وغده» أشار فيه إلى خصائص الأدب في قديمه وحديثه ، وقرر أنه محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزع عنها أو يرأ منها . فلغته العربية الفصحى مقوم أساسى من مقوماته ، أو هي المقوم الأساسى الأول بين مقوماته . وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث عن هذه اللغة العربية الفصحى ، فأنتجووا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعد لها أدباً ، ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التي نضع فيها هذه الآثار الرائعة التي نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح . ثم إن الأدب العربي أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدباً مكتوباً مقرراً ، وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به ، ويلذ الأذن حين تسمع له ، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغرى إليه . وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجذبه ، ورقابة الأسلوب ورصانته . وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاعنة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسّر على اللسان نطقه ويزين في الأذن وقعه ، أساساً لكل هذه الخصال .

وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب المحوادث والخطوب، وألوان التطور والانقلاب، وتسسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها. وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد، فلا ينجحون بمحاجة صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية. ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار . . وما زال الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر: تخير اللفظ الفصحى الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب، . . والملاعنة بين اللفظ والمعنى وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذى يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب ، والإشارة كل الإشارة للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها، إن كان الكاتب محافظاً غالياً في المحافظة ، أو التي جاءت في قصائد الشعراء ورسائل الكتاب. وإن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلاً . وقد يجترئ الكاتب فيستعيض من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة في التجديد ، وقد يبلغ بهذا الغلو أقصاه ، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف أو نحو مذهب من مذاهب الأوربيين في القول . ولكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغطيها وينهيها ويعرب ما يضيّفه إليها من الألفاظ والأساليب . .

فالعناصر التقليدية في أدبنا إذن قوية شديدة القوة ، مستقرة معنة. في الاستقرار ، مستمرة على الزمن . وهي التي ضفت بهاء الأدب العربي. هذه القرون الطوال ، وهي التي ستضمن بهاء ما شاء الله أن يبقى . . ولكن هناك عناصر أخرى توزن هذه العناصر التقليدية ، هي عناصر التجديد ، وهذه العناصر التجددية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود، ولاءمت بيته وبين العصور والبيئات ، وعصمتها من الجدب والعقيم والإعدام ، ومكنته من أن يصور الأجيال المختلفة التي أخذته لها لساناً . . ويتيح لها أن تعبر عن ذات نفسها .

فأدبنا العربي كغيره من الآداب الحية ، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أوجست كوفت» يسمى أحدهما ثباتاً واستقراراً ، ويسمى ثانية تحرلاً وانتقالاً . والذى يتمتع به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين ، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب ومرته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار ، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحرل والتطرير . وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفرق على صاحبه بين حين وحين في القوة ، فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطرير معنا فيه ، وكان في بعضها الآخر مزرياً للثبات حريراً عليه^(١) .

— ٣ —

وقد كان الأدب الحديث هو المادة الأولى لهذا النقد المعاصر ، وقد صالح النقاد المعاصرون فيه وجالوا وتناولوا إنتاج الأدباء الذين عاصروهم ، وأشادوا منه بما يستحق الإشادة ، وبيّنوا مواضع النقص والقصور فيه ، وبخوا عن مواطن الابتكار والتجديد ، ومن ظاهر الاحتذاء والتقليد ، على اختلاف في منازع النقاد على حسب اتجاهاتهم وثقافاتهم ، كما أوضحتنا في الفصل السابق . وربطوا هذه الاتجاهات بالمذاهب الأدبية الأجنبية ، وبخوا عن العوامل الظاهرة والخفية في تلك الاتجاهات ، كما وزنوا بين الأدباء المعاصرين من الشرق والغرب .

ومن العسير على الكاتب أن يزور بعض الدراسات دون بعض ، ويستخلص منها أمثلة تؤكد تلك العناية الكبرى بأدب المعاصرين ، فإن هذا وحده جدير بأن يملأ كتاباً بل كتبآ ، في الوقت الذي نحس فيه بضرورة التمهيل ، حتى لا يكون كلامنا أشبه بالقضايا التي يعززها الدليل .

في طليعة تلك الآثار النقدية التي أثارت اهتمام النقاد والأدباء كتاب «الديوان» الذي كتبه أدیبان كبيران من أدباء العصر ونقاده وشعرائه ، بوهما العقاد والمازني : وكان نقدهما في هذا الكتاب يمثل المذهب الجديد في

نقد الأدب العربي « ووجهته الإبانة عن المذهب الجميد في الشعر والنقد . والكتابه ، وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات . الأخيرة ، ورأوا بعض آثاره ، وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه ، والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكتابه ومن سبقهم من المقلدين » ووصف المؤلفان مذهبهما بأنه « مذهب إنساني مصرى عربى : إنساني لأنـه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقاليد الصناعة المشوهة ، ولأنـه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، وهو ظاهر الوجود المشترك بين النقوس قاطبة . ومصرى لأنـ دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربى لأنـ لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا المورث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الماجاهلية (١) .

وبين أيدينا من هذا « الديوان » حلقتان ، نقد العقاد في الأولى منها الشاعر أحمد شوقي نقداً مراجعاً في بعض قصائده ، ونقد فيها المازنى الشاعر عبد الرحمن شكري الذي سماه « صنم الألاعيب » . وفي الحلقة الأخرى نقد المازنى أدب المنفلوطى ، وعاود الكتابة عن « صنم الألاعيب » . وعاد العقاد فوضع شوقياً في الميزان ، وتناول قصيدة في رثاء مصطفى كامل ، وعابه بالتفكك والإحالـة والتـقـليـدـ والـولـوعـ بـالأـعـراـضـ دونـ الجـواـهـرـ ، ثم تـناـولـ رـثـاءـهـ الـأـمـيرـةـ فـاطـمـةـ ، وـتـناـولـ الرـافـعـيـ فيـ كـلـمـةـ عـنـوـانـهـ « ماـ هـذـاـ يـاـ أـبـاـ عـمـرـ وـ » ؟ ! « وـ قدـ نـظـراـ — العـقادـ وـ المـازـنـىـ — فيـ تـقـدـهـماـ بـعـينـ الغـربـ وـ مـقـايـيسـ نـقـدـهـ ، وـ إـنـ كانـ يـؤـخذـ عـلـيـهـماـ شـيـءـ فـشـدـةـ النـقـدـ وـ قـسـوـتـهـ وـ المـبالغـةـ فـيـهـ (٢) .

(١) الـ دـيـوـانـ ٢/١ — الصـطـبـةـ الثـانـيـةـ (مـكـتبـةـ السـمـادـةـ — الـقـاهـرـةـ ١٩٢١) .

(٢) أـحمدـ أـمـينـ : النـقـدـ الـأـدـبـيـ ٥٥٤ (مـطـبـعـةـ لـجـنـةـ التـأـيـفـ وـ التـرـجـمـةـ وـ النـشـرـ — الـقـاهـرـةـ ١٩٥٢) .

ومن هذه الأمثلة ما كتب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرني في كتابه «شعراء مجددون» الذي درس فيه الشعراء : خليل مطران ، وأحمد زكي أبو شادى ، وإبراهيم ناجي ، وأبو القاسم الشابى ، والسيجاني بشير ، وجليلة رضا ، ومحمد أبو الوفا .

وكان مما قاله في تفسير ومضات التجدد عند أبي شادى والطلاقه التعبيرية في بعض قصائده الغزالية والوطنية والوصفية التي تكشف عن بذرة فنية أصلية « وقد زكت البذرة في البيئة الصغيرة ، وارتقت من ثقافته المصرية والإنجليزية المبكرة ، وانقدت من حب عذرى وليد ، وترعرعت في جو من الحرية ، وتغذت من ممارسته الموسيقى والتصوير في البكور .

وكان تشوقه للقراءة والتزود من كتب الأدب العربي من العوامل التي دعمت أدبه وفنه ، وتجملت آثارها في كتبه النثرية « مسرح الأدب » و « أصداء الحياة » .. كانت جوهراً نقيساً مختبئاً في صلب صنائعه الفنية فما خلا شعره من حقيقة علمية أو سيكولوجية أو واقعية - ولا قوام لفن بدون علم وثقافة ، وأشار المؤلف إلى أن حبه العذري لإحدى قريباته كان أول حواجز شاعريته ، ثم صار ينبععاً ثرداً من ينابيع غزله في شبابه وكهولته وشيخوخته . فهو في اليهودية يتزعم بهذا الحب في مثل قصيده « عبادات » :

ما لعيني كلما لقاء بالفرحة تدمع

وتسعد في الكهرلة شعلة الحب في قلبه ، فيقول :

ربع قرن هنـى وهـيات تـمـنى شـعلـةـ الـحـبـ عـنـ وـثـوبـ وـوـمضـ
لمـأـزـلـ ذـلـكـ الفـقـىـ فـىـ حـنـونـ وـفـرـادـىـ بـنـضـهـ أـىـ نـبـضـ
ذـكـرـيـاتـ الـهـوـىـ وـأـشـبـاحـهـ النـشـ وـىـ أـمـامـىـ فـىـ كـلـ صـحـوـ وـغـمـضـ
وـهـوـ فـىـ الشـيـخـوـخـةـ تـمـدـاعـ بـقـلـبـهـ الشـعـلـةـ ،ـ فـيـقـولـ فـىـ قـصـيـدـتـهـ «ـ قـلـ

لـاـ يـشـيـبـ » :

عـوذـتـ قـلـبـيـ يـاـ حـبـيـ مـنـ أـنـ يـكـدرـ بـالـشـيـبـ

ذنبي لديك تلهفى هل ذاك ذنب ياحبي
 ما حيلتى في قلبي الناما ن للسع الحبيب
 تجرى السنون ولم تزل طفلا تنزه عن هشيب

أما ميله إلى التصوير فقد سرى إلى قلبه في اليهودية ، وتجلى في شعره التصويري الذي لا يحاري فيه شاعر ، فلم يخل ديوان من دواوينه من بعض صور لرسامين عالميين أو مصريين عبر أبو شادى عن مشاهدتها ، وحمل معانها . وكشف عن أسرارها في دقة وقرة ملاحظة منقطعة النظير . ولقد كان من حسن حظ الفنان أن يعيش في ربع إنجلترا ، وفي حضن ريفها الجميل عشر سنين ونيفا ، اكتملت فيها عناصر فنه وأزدهرت ، وتوسعت آفاقه الفكرية . وتنوعت تجاربها ، وعمقت تأملاته وقويت ملاحظته . . وعاد يبشر باللوحة الجمال والاندماج في الطبيعة وحرية الفكر ، ومجاهدة التقالييد الأسنة العفنة ، وعاد ليشردها بمعانيه الجديدة الطريفة وتجديداًه الفنية ، التي لم يعرفها جيل من الأدباء الكبار . ومن هذه التجديدات وصف الشيء المادي بالمعنوي ، ووسم المادي بسمة من سمات الإنسان ، كما جاء في قصيده « الفنان » التي يخاطب فيها حبيبة في موسيقية آمرة ، وطلاقة بيانية ، يقول :

أطل ياحياء الروح في عيني تحبني
 شرابي منك أصوات وقوتي أن تناجني
 أطل وانتظري شغفي ترى معنى عباداتي
 عبادات خصصت بها وفي عيني مرآتى

عاد ينفتح البية بترجمة الهمسات والخواج النفسيه بما لا عهد لها به .
 كما نجد ذلك في مثل قصيده « أحلام النائم » التي يترجم فيها عن نفسه وعواظمه عند الوداع ، والتي يقول فيها :

وقفت كوقفة الدنيا إذا ما أطاح بها السلام إلى الحمام

وماهى غير لحظة مستعزاً ولكن قلبه دام ودام
ويحرى النور في لون عجيب على وحناتنا جرى المدام
فنسكر في صوت اليأس حتى كأن اليأس من سكر الغرام
وأشرب حسرتى الكبرى دواء وإن كان الدواء من الضرام

ولم يقف أبو شادى عند التجديد الفنى ، بل شده البيئة الجامدة بآرائه
المتحررة الجريئة ، شدها بشعره الغزلى الذى قدس فيه جمال المرأة ، بل
عد الجمال من العناصر الاوهية أورموزها . شدها بشعره الصوفى الذى
اعتمد على العلم ، لا على التوهمات والتخيلات والشطحات ، فتمثل وحدة
الوجود وحدة قائمة على المعرفة . شدها بشعر الميثولوجيا ، أو الأساطير
الذى احتفى به احتفاء شديداً ، لاستقطار الحكمة منه ، وشدها بشعره العلمي
الذى خصص له ديوانا اسمه « الكائن الثانى » ونشر منه نثرات فى دواوينه
الآخرى ، شدها بتفكيره الحر؛ وقوله الحق ، حتى كادت كلة الحق لا تدع
له صدىقاً .

وبينما كان أدباءنا الكبار يتمسحون بعيارات الملك فؤاد ، ويسبحون
بحمده ، وجه إليه هذا الموظف المتحرر قصيدة فى أحد أعياده ، يدعوه فيها
إلى رعاية الشعب ، والنظر إلى بئس الفلاح ، ونما جاء فيها قوله :

الشعب أنَّ بما يعاني ريفه وكأنه قفر بلا سكان
والعاشرون الصائدون تنعموا فكأن هذا الريف ليس يعاني
والزارعون المحسنوں تمرغوا في الترب كالموتى بلا كفاف
واختتمها بقوله :

فأقبل رجائي فهو أنيبل غاية حين كل مدح لا يثيب رجاء
واسمع لصوت الشعب من فم شاعر يأبى رباء المادحين رباء

وهكذا ظل أبو شادى نصيراً للحقيقة ، بل مجنوناً بحبها ، ظل وفيأ لميادنه الرفيعة لا يتخلى عنها ، فكم خاصم وخاصم أدباء لأنحرافهم عن الجادة . ولتكنه كان منصفاً عادلاً أميناً في وزن أدبهم وصنائعهم الفنية ، والنزاهة الفكرية أعلى سمات الفنان^(١) .

واقرأ من نقد الدكتور طه حسين لقصيدة شوقي في توت عنخ آمون التي مطلعها :

قف يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرینا
قوله في كتابه « حافظ وشوقى » :

ولعل الشاعر يعذرني أيضاً إذا لم يعجبني هذا البيت :

ولدت له (المآمين) الدواهى ولم تلد له قط (الأمين)
فلفظ « المآمين » فيه نبوء ، ولفظ « الدواهى » يبعث الاشمئزاز في النفس ، ولفظ « قط » يخلو من كل جمال شعرى ، والبيت كله غامض برغم هذه الحاشية التي أضافها الشاعر^(٢) ، والبيت كله مخالف للحق ، فليس من الحق في شيء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمآمون ، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين . على أنني أبحث عن هذا الشبه فلا أجده ، وأكاد أخشى أن يكون الشاعر قد ظلم الأمين ، كاظمه القصاص والرواة .

ثم هذى الشاعر في لفظ سهل ، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتدل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

(١) شعراً، مجددون ٦٤ (دار الطباعة الحمدية — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) يشير الدكتور طه إلى الحاشية التي وردت في شرح هذا البيت ، ونصها : إشارة للخلفيتين الأمين والمآمون ، وقد أختار المآمون لأنه كان أفضل بنى العباس حزماً وعزماً وحلماً وعلمماً ورأياً ودهاء وهيبة وشجاعة . أى ولدت له أبناء صاروا ملوكاً ، وكانت صفاتهم في الملك كالصفات التي عرفناها في المآمون ، وانظر الشوقيات ١/٢٧٢ (مطبعة دار الكتب المصرية — القاهرة ١٩٤٦) .

تعالى الله ، كان السحر فيهم أليسوا للحجارة منطبقينا
واستأنف مضيّه ليس بالجيد ولا بالرديء إلى أن انتهى إلى الخلود ،
فأحسن وصفه ، وأجاد التعبير عنه . ولا سيما حيث يقول:
وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركك في مسامعها طينتنا
وإن كنت أجد لفظ « الطين » قلقاً في موضعه ، ضعيفاً كل الضعف
غير ملائم لصدر البيت . انظر إلى هذا الصدر تجده فخماً ضخماً واسعاً
رائقاً « وأخذك من فم الدنيا ثناء ». ثم انظر إلى عجز هذا البيت تجده
خاماً ضئيلاً نحيفاً . وهل تستطيع أن تضع « الطين » بإزاء هذا الثناء
الذى ينطق به فم الدنيا ؟ وأين يقع الطين هذا الصوت النحيل من هذا
الثناء ، ثناء الدنيا الذى لا حد له ؟

فناجيهم بعرش كان صنوأ لعرشك في شبليته سينينا
فهو لا يخلو من مسحة شعرية . ولكن اعتذر إلى الشاعر إذا استثقلت
هذا البيت الذى ظهرت فيه أسماء الفراعنة نظم الخرز :
وتاج من فرائد (ابن سيقى) ومن خرزاته (خرف) و (مينا)
ويتناول الدكتور طه فى هذا الكتاب قصيدة حافظ إبراهيم التى مدح
بها الملك فؤاد فى قصيده التى أولها :

أقصر الزعفران لأنك قصر خلائق أن يديه على النجوم^(٢)
فيقول : « إن الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر
من عاطفة . مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلاً فطرياً بريئاً من التكلف والمحاولة .
 فإذا خللت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق
لسان الشاعر بما يمثلها ، فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه .
ولست أدرى أخللت نفس حافظ من العاطفة القوية ، أم عجزت هذه

(١) حافظ وشوقى ١٠٠ (مطبعة الاعتماد — القاهرة ١٩٣٣).

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ٩٨/١ (المطبعة الأميرية — القاهرة ١٩٤٨).

العاطفة عن أن تتجزئ لسان حافظ بالشعر الجيد ؟ ولكن أعلم أن ليس في هذه القصيدة من هذا الشعر شيء !

وأول مما يُؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جمِيعاً من كل معنى رائع أو تصوير بدبيع . فإنك تنتقل من البيت إلى البيت ، فلا تجدر إلا ألفاظاً مرسومة . وكلها منهظومة يتلو بعضها بعضاً . وتدل على معانيها اللغوية لا أكثر ولا أقل .. فإذا عمد الشاعر إلى التشبيه أو المبالغة . أو أي حيلة من هذه الحيل اللفظية التي يخلص بها الشعراء من المآزر ، لم يجد إلا ألفاظاً مألوفة ، ومعانٍ كثيرة ما رددوها الشعراء ، وطرقًا من التعبير قد سئلها الناس !

فانتظر إليه حين أراد أن يقول إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الأزهر الشريف ، كيف لم يستطع أن يقول إلا شيئاً عادياً مبتذلاً ، يردده الناس جمِيعاً ، ويسمعه الناس جمِيعاً ، فلا يجدون فيه غرابة ولا لذة ، فقال : قضيَت به المصلاة فكاد يذهب برأته على ركن الخطيم

فهل تجد في هذا البيت معنى طريفاً ، أو وصفاً رائعاً ؟ وهل تجد في هذه المبالغة شيئاً من الجمال ؟ .

وانظر إلى مبالغة أخرى كيف أساء الشاعر أداءها ، فقال يريد أن يصف قوة النهضة المصرية ، وأن يستنبط هذه القوة من شدة التحول : القديم :

أفقنا بعد نوم فوق نوم على نوم أصحاب الرقيم

فهل تجد جمالاً أو شعراً في كثرة هذا النوم ؟ أليس يذكرك هذا البيت ييتاً مثله قديماً ، وهو قوله :

فما للنوى جز النوى قطع النوى كذاك النوى قطاعة لوصالي

سمع الأصمى هذا البيت . فقال : لو سلط الله على كل هذا النوى شاة
فأكلته (١) ؟

ومن خير ما يستشهد به في هذا المعرض ما عمل به الدكتور طه إجاده
حافظ لفن الرثاء وإتقانه والبراعة فيه ، فقال إن نفس حافظ كانت قوية
الحس كأشد ما تكون النقوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال
مزاج . وكانت إلى ذلك وفيه رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلا الخير،
ولا تختفظ إلا بالمعروف، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به،
والثناء عليه ، ونصلبه للناس مثلاً يحتجزى ونمودجاً يتآثر . وكانت إلى هذا
وذلك ترى ديناً عليها ، لا أقول لنفسها ولا أقول للناس ، وإنما أقول
للحق والفن والتاريخ . لا ترى خيراً إلا سجلته، ولا تحس معرفة إلا أذاعته،
كأنما كان الذين يحسنون إلى أنفسهم أو إلى خاصتهم أو إلى جماعة من الناس
قليلة أو كثيرة يحسنون إلى حافظ نفسه؛ وكأنما كان حافظ يؤمن بأن من
الحق عليه أن يشكر للمحسن إحسانه ، ويسجل لصاحب المعروف معروفة ،
مهما يكن مصدر هذا الإحسان والمعروف ، ومهما يكن موضوعهما ! فهذا
أحد الأمرين الذين كانت تمتاز بهما نفس حافظ ؛ حس قوي دقيق ، وخلق
رضي كريم . فاما الأمر الآخر فصلة غريبة مميزة بين هذه النفس
القوية الكريمة وبين نفوس الشعب وميوله وأهوائه وآماله ومثله
العليا (٢) .

وكذلك هذه الموازنة الفريدة بين شوقي وحافظ ، وتعديل البساطة في
شعر حافظ والتعقيد في شعر شوقي ، وفي ذلك يقول الدكتور طه :

«فاما طبيعة حافظ فيسيرة جداً، لا غموض فيها ولا عسر ولا توارء،
وهذا اليسر هو الذي يحبها إلينا ، وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة
قليلة الحظ من الخصب والغنى . حافظ تلميذ صريح للبارودي قلده منذ نشأ».

(١) حافظ وشوقي ١١٠ .

(٢) حافظ وشوقي ١٥٢ .

ثم شجع فهمل المقدمين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك . وكان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتلقنها لأنطقا ولا فهما . ستقول : ولكنك ترجم المؤسأة ، وأشتراك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم المؤسأة ولكن في أى مشقة ومع أى جهد ! .. رحم الله حافظنا ، لقد لقي في ترجمة المؤسأة عناء عظيمًا ، عناء في الفهم ، عناء في استشارة المعاجم ، وعناء في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هو جو فيقيم نفسه مقامه ، ويعرضنا من معنى الكاتب الفرنسي لفظه هو بما فيه من جمال وجماله وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبع في الخبر اليقين . لم يستند حافظ إذا لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر ، فهو غير مدين لأوربا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربي ، إذا توسعنا في معنى هذا الأدب ، لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم . بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغاني ودواوين الشعراء ، وكان يفهم الأغاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيّب كثيراً ويخطئ أحياناً . ويكتفى أن تقرأ مقدمة ديوانه ، وتراه يزعم أن السفاح قد أفقى أمّة بأسرها لبيتين من الشعر قالها سديف ، لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمّة وإنما نكل بالأسرة الأمورية تنكيلاً شديداً لم يفتها ولم يدها . ولكن حافظنا كان ينظم في أول هذا القرن أن إفقاء الأموريين إفقاء لامة . غنيمت ذاكرة حافظ ، ولكن عقله ظل فقيراً ، فاعتمدت شاعريته على ذاكرة من جهة ، وعلى الحياة ، المحاطة به من جهة أخرى . استمدت موضوع شعره من هذه الحياة واستمدت صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طيابع الأشياء ، ولم يصل إلى أسرارها فعجز عن إجاده الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جداً وكان حذاته من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سلبيقة

عربية، أو قل سلقةً أعرابية، فأتقن الصورة وبرع فيها، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى ^(١).

أما طبيعة شوقي، في نظر الدكتور طه، فشيء آخر: إنها طبيعة معتقدة ينبعها شوقي نفسه بتعقيداتها، فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس. التفت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع، واصطلح على تكوين نفس شوقي. فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنها عن السذاجة، وهي بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب، غنيةً كأوسع ما يكون الغنى. ثم لم تكُن هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من حرادتها وتجاربها، ومن كنوزها وغناها ما يزيدها خصباً إلى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوقي يحسن التركية، وكان متقدناً للفرنسية، قد برع فيها نطقاً وفهمـا. وكان في أول أمره كثير القراءة حر يصعب على الفهمـ، فقرأً كثيراً وفهمـ كثيراً وتمثلـ نفسه ما قرأً وما فهمـ. وانضمـ إلى هذه العناصر التي كانت تركـ طبيعته عنةـ جديـ هو العنصر фrنسـي الذي عملـ في عقلـه وخيـالـه ومزاجـه كلهـ.. ونمـت العناصر الأخرى بالقراءـة وبالحياةـ. عاصر شوقيـ العربـ في شعرـهمـ وأدبـهمـ فعـنـظمـ حـنظـلهـ منـ العـربـيةـ. وعاشرـ التركـ في حـياتـهـ الـيوـمـيـةـ، واتـصلـ بهـمـ أـشـدـ اـتصـالـ، فـعـنـظمـ العـنـصرـ التركـيـ فيـهـ، ولـسـوءـ حـظـ الأـدـبـ الـحـدـيثـ لمـ يـعـاـشـ شـوـقـيـ قـدـماءـ الـيـوـنـانـ كـماـ عـاـشـ قـدـماءـ الـعـربـ، ولوـ قدـ فعلـ لأـهـدىـ إـلـىـ مصرـ شـاعـرـهاـ السـكـامـلـ ^(٢).

وكذلك ألف الأستاذ العقاد كتابـه الشـهـيرـ «ـشـعـراءـ مـصـرـ وـبـيـانـهـمـ فـيـ الجـيلـ الـماـضـيـ»ـ وقد درـسـ فـيـهـ جـمـاعـةـ مـنـ أـعـلـامـ الشـعـراءـ فـيـ عـصـرـ النـهـضةـ، وـهـمـ حـافـظـ إـبرـاهـيمـ وـحـفـنـيـ نـاصـفـ، وـإـسـمـاعـيلـ صـبـرىـ، وـمـحـمـدـ عـبـدـ الـمـطـلـبـ، وـتـوـفـيقـ الـبـكـرـىـ، وـعـبـدـ اللهـ فـكـرـىـ، وـعـبـدـ اللهـ النـدـيمـ، وـعـلـىـ الـلـبـىـ، وـمـحـمـدـ عـمـانـ جـلالـ، وـمـحـمـودـ سـاميـ

(١) حافظ وشوقي ١٩٦.

(٢) حافظ وشوقي ١٩٩.

البارودى ، وعائشة التيمورية ، وأحمد شوقي . وقال العقاد فى تقديمهم : «إن معرفة البيئة ضرورية فى تقدى كل شعر ، فى كل أمة ، فى كل جيل . ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ؛ وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتغلت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيشات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جمیعاً . وهى حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لا اختلاف درجة التعليم في أنحاءها وطراوئها ، بل لا خلاف نوع التعليم بين من نشروا على الدرومن الدينية ، ومن نشروا على الدروس العصرية ، وأختلافه بين هؤلاء جمیعاً وبين من أخذوا بنصيبي من هذا ومن ذاك .

وكان من أدباء مصر في الجيل الماضى من درس في باريس ، ونشأ على نشأة أهل الاستاذة ، ومهنهم من درس في الجامع الأزهر ، ونشأ في قريه من قرى الصعيد ، وكان منهم من شب في حجر الحضارة ، ومهنهم من شب في قبيلة بادية كالقبائل التي كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومهنهم من كانت لغته في نظامه لغة الأحاديث اليومنية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التي عبر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيشات ، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ، ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذى طرأ على الأذواق في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر ، كما كان ملحوظاً في جميع تلك البيشات (١) .

وقد تناول العقاد أولئك الشعراء واحداً واحداً ، فشرح بيئته أدق شرح وأوضح أثرها في ذوقه وفي شعره .

ومن أمثلة ذلك قوله في إسماعيل صبرى الذى كان يتمثل في شعره **الذوق القاهرى** : «في هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصين

(١) شراء مصر وبيشاتهم في الجيل الماضى : ٤ .

بلغات الكلام، فنشأ على ذوق قاهري صادق يعرف الرقة ببساطته وفكره وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه . وإن هذا الذوق الخبير بالجيد والرديء من الكلام ، وقدر على التمييز الصحيح بين الذهب والبراج في رونق الفصاحة ولكنك خلائق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها، فإذا استطعت أن تخيل أناساً من الأحياء لا يعيشون فيها وراء درجة العشرين فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين في ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبيح صحيح قويم ، ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة ، وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

ولما تهيا لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم في فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبين في لغتها كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تشبه الذوق القاهري من بعض الوجوه، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكرة التي كان يمثلها «لامرتين» وأخوه الأرقاء الناعمون . ولم ينفع هذه الطريقة بالتي تبعث القاهري من أبناء الجيل الماضي إلى تبديل سنته، واليقطلة طبوط حرارته ، والتتحول عن حجرة النوم والفتور .

فإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعذر في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزاج من ذوقه القاهري ، وذوق المدرسة «لامرتينية» في أحسن ما كانت عليه من شعر وتمييز .

شعره لطيف لا تعمّل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره في تهذيب الأذواق ونفي ما كان فاشيا من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

ولأن شئت فقل إن أدب الرجل كان أدب «الذوق»، ولم يكن أدب النزعات والخواج، وأدب السكون، ولم يكن أدب الحركة والنحوض، وأدب الاصطلاح الحسن، ولم يكن أدب الإسكنار المستكشف الجسور.

إذا قال شاعر إن عزيمة البطل الممدوح تصدم الصخر الأشم قتله
وتمدده، قال صبرى إن عزيمة بطله «تلامس» الصخر، فتنبت فيه
الأزهار :

وعزيمة ميمونة لو لامست صخراً لعاد الصخر روضاً أزهراً

وشبيه بهذا أن يقول صبرى في الغزل والتشبيب :

يالواء الحسن أحزاب الهوى أيقظوا الفتنة في ظل الاواء
فرقتهم في الهوى ثاراً تهم فاجمعي الأمر وصوني الأبراء
إن هذا الحسن كلامه الذي فيه للأنفس رىٰ وشفاء
لا تذودى ببعضنا عن ورده دون بعض واعدى بين النماء

فهنا «ذوق» وكياسة، وليس هنا عشق وحرارة. ولأن تذكرنا بهذه
الأيات بعاشق يهوى معشقاً يقف عليه نفسه، ويطلب إليه أن يقف
نفسه عليه، وإنما بنديم قاهري في سهرة من سهرات الطرف يلتطف مع صحبه
بغانية أو مغنية يتلطف في الزلفي إليها والثناء عليها، ولا يشعر من وراء
ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين، قناعة منه بالراحة بين الأحزاب،
والعدل بين النماء !)١)

ولاحظ النقد العربي قد ظهر بكثير من أمثال هذا الطراز من النقد
في العمق والتحليل، والتقويم على أساس منطق سليم، يقع موقعه من
القلب والعقل؛ ويكون مثلاً يحتذى للنقد الصحيح.

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : ٣٥ .

ودرس مختار الوكيل في كتابه « رواد الشعر الحديث » أربعة من أعلام المعاصرين هم : خليل مطران، وعبد الرحمن شكري ، وأحمد زكي أبو شادى ، وعباس محمود العقاد . وعلى الرغم من أن كتاب « رواد الشعر الحديث » كتاب صغير من حيث الحجم، وأن مؤلفه كتبه في طلبية حياته الفنية ، ألم صاحبها فيه بأهم النواحي وأبرز الخصائص والسمات التي تميز كل شاعر من أولئك الأربعة الأعلام ، ومن أمثلة ذلك قوله عن عبد الرحمن شكري إنه « شاعر رمزي غامض الصور في الكثير من شعر الحالات النفسية ، وأكبر النطن عندي أن اضطراب نفسه ، وتقلقل خواطره هو السبب الأول في غموضه وجذبه إلى الناحية الرمزية ، ولكنه على كل حال لا يغرب كثيراً ، ولا يتبع الأذهان ولا يرهقها بحل الأمور المهمة ، كما يعمد إلى ذلك بعض شعراء الفرنجية المعاصرين ، وإنما هو يحاول التواري بالصورة التي في ذهنه عن العقول ببعض الشيء . ولكنه على كل حال لا يختفي عنها تماماً . وهو في قصيدة « كلمات نفس » يصور لك نفسه صوراً غامضة مترفة في قوله :

فطوراً أكون كبعض الها ج به العاصف الشاعر
وطوراً أكون كذات القلوع هم بها الهايج المائز
وطوراً أكون كأرجوحة يرجوها طفلها الجامح
وطوراً أكون كعصفون الجني يميل بها الثر الصالح
فهذه القلقة الفكرية الصريحة من شأنها أن تبعث على الغموض في التعبير . وأحسب أن عبد الرحمن شكري شاعر رمزي بطبعه ، وليس إلى التعلم والثقافة الرمزية سبيل إلى عقله الميال بطبعه إلى الشعر الرمزي . وهو في قصيده « الصنم المكسور » يعطي صورة رمزية لحب الضائع المفقود في قوله :

عبد يبكي على صنمها عاف ورد العيش من سقمه

عابر من حسنه صنا خال كل الفضل في صنمته
حطمه قرلة فهوى كحطيم الجص هنهمته
كنت لي حلماً ألوذ به خاب من يبكي على حلمه
إلى أن يقول :

كان قلبي معبداً لكم وبح قلب ريع من صنمه
وليس كل منها شاعرية شكري ، ولكنها أثارة منـا .
أما شاعريـة فتحـتنـ الحياة جـمـيعـها ، لأنـه شـاعـر عـقـرى . وـهـو وـإـنـ كانـ
برـزـ حقـاـ فيـ شـعـرـ الموـتـ وـالـجـنـونـ ، وـفـيـ الشـعـرـ الرـهـزـىـ إـلاـ أنـ ذـلـكـ لاـ يـعـنىـ
أنـهـ قـصـرـ فـيـ قـصـائـدـ العـاطـفـيـةـ أوـ التـصـوـيرـيـةـ أوـ الطـبـيـعـيـةـ .^{١١}

وتعاون الأستاذان مصطفى السحرقى وهلال ناجي على تأليف كتاب أسميه «شعراء معاصرون» وقد درسا فيه عدداً كبيراً من الشعراء العرب المعاصرين، هم : الشاعر القروى ، وعبد الرحمن شكرى ، وحسن كامل الصيرفى ، وخالد الجرنوسى ، وعبد العزيز عتيق ، وكالنشأت ، وعلى هاشم رشيد ، وكامل أمين ، وعبد بدوى ، وكال ناصر ، وسعد دعيبس ، وسيد أحمد الحردلو ، وملائى عبد العزيز ، والدكتور يوسف عز الدين ، ونعман ماهر الكنعاني ، والدكتور داود سلوم؛ وبليند الحيدرى ، وكاظم جراد ، وعبد الخالق فريد ، وصفاء الحيدرى ، وعلى جميل الوردى ، وحسن الجواهرى ، وماجد العامل .

ويزخر هذا الكتاب بالدراسات الجيدة ، والتحليلات المستفيضة للكثير من هؤلاء الشعراء . وتلك الدراسات التحليلية تكشف عن أبرز خصائص أولئك الشعراء واتجاهاتهم ، والعوامل المختلفة التي أثرت في تلك الاتجاهات . ومن أمثلة تلك الدراسات ما كتبه الأستاذ هلال ناجي عن الشاعر عبد العزيز عتيق يصف فنه الشعري في ديوانه « أحلام النخيل » : ونظرة

متحمّله في الديوان تكشف أنّ عتيقاً قد تقلب فنّه الشّعري بين الكلاسيكية الجديدة في فجر حياته، وتبعد أطياف العقاد بأسلوبه، ثمّ مسح شعره بالمسحة الابتداعية عندما اتصل بجماعة أبو لو . وإن حافظ على ديناجته المترجية «الكلاسيكية» . ثمّ انتهى إلى الواقعية . وقد ضم ديوانه *ألواناً مختلفة* من الشعر : شعر وجداً وغزلي . وشعر في الطبيعة استوحاه من القرية والمدينة الصغيرة وثغر الإسكندرية . وانتهى به المطاف إلى الشعر الوطني الثوري ، وإن كان لا يزال عليه صبابه غزلية . وصياغة عتيق في غالب قصائده جزلة ومرسيقاً هادئاً ، وقد تعلو وتتوتر في حالات الانفعال القوي . وإيقاعات قصائده تتراوح بين الجمْر والهمس . أما الإيقاعات الجمِّرة فتبرز في غالب القصائد . وتبعد الإيقاعات الهامسة في طائفة أخرى (١) .

ومن الآثار الممتازة المتميزة في تتبع الأدب الحديث ودراسة ظواهره الجديدة وتقويم هذه الظواهر الكتاب الذي نازل الملائكة عن «قضايا الشعر المعاصر» ويرفع من قيمة هذا الكتاب أن صاحبته شاعرة في طلبية شواعر العرب في العصر الحديث ، فمَنْ تعرف من أسرار هذا الفن وأسرار جماله عن طريق التجربة ما لا يعرف غيرها من أصحاب النظريات ؛ إلى جانب ثقافتها الأدبية العميقـة ، ولذلك كانت آراؤها ودراساتها في هذا الكتاب جديرة بالاهتمام . وقد جعلت كتابها في قسمين ، درست في القسم الأول منها «الشعر الحر» دراسة واسعة عميقـة ، فتكلمت عن بدايتها وظروفه ، والجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ، والعروض العام له ، ومشاكله الفرعية ، وأثره في الجمهور وفي الفن الشعري ، وعددت أصناف الأخطاء العروضية فيه ، وتكلمت عن «البند» ومكانه من العروض العربي ، وناقشت «قصيدة النثر» على أساس اللغة والنقد الأدبي .

(١) شعراً معاصرـون ٦١ (دار المهد الجديد للطباعة — القاهرة ١٩٦٢) .

وفي القسم الثاني درست فن الشعر ، فعالجت هيكل القصيدة ، وأساليب التكرار ودلالته في الشعر ، والصلة بين الشعر والحياة ، والشعر والموت .. وعقدت في هذا القسم باباً لنقد الشعر ، تكلمت فيه عن مزاليق النقد المعاصر ، وعن الناقد العربي والمسؤولية اللغوية .

ومزيدة هذا الكتاب — كما يقول مقدمه الدكتور عبد الهادي محبوبه — لا تتحضر في توضيح مفهوم «الشعر الحر» الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكتابين فضلاً عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولة ، ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها ، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فضلاً في علم العروض والقوافي الذي لم يتناول بطبيعة الحال هذا الأسلوب المعاصر في الوزن .. وليس ذلك فحسب ، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جدية في سنة ١٩٤٩ م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هي ، وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقياس عليه الناشئون قصادرهم . فلا يقعون في الأخطاء . والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات . غير أنها تشعر في يقين أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابيل سيكون أكثر فهما وذوقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية . كما خصصت المؤلفة فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة ، صنفتها فيه إلى أصناف ، ووضعت لها عناوين مميزة؛ والكتاب فضلاً عن هذا دعوة إلى تطوير أساليب النقد العربي بحيث يساير الشعر المعاصر ، وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فلامية أحياناً نجدها مشوشة في عناوين الكتاب ، ولا سيما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد في فصول في النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأساس التي تدعوا إليها . والتي تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة في النقد الأدبي ^(١) .

(١) راجع مقدمة (قضايا الشعر المعاصر) ١٤ - منشورات دار الآداب : بيروت ١٩٦٢ ..

و لا نستطيع في هذا المجال أن ننسى كتاباً صغيراً في حجمه . ولكنـهـ كـبـيرـ فـيـ وزـنـهـ ، وجـودـةـ الـآرـاءـ الـتـيـ بـسـطـهـ صـاحـبـهـ فـيـهـ ، وأـعـنـيـ بـهـ كـتـابـ الأـسـتـاذـ وـدـيعـ فـلـسـطـينـ الـذـيـ سـمـاهـ «ـ قـضـاـيـاـ الـفـكـرـ فـيـ الـأـدـبـ الـمـعاـصـرـ »ـ الـذـيـ تـنـاـولـ فـيـهـ جـمـلةـ مـنـ الـمـشـكـلـاتـ الـأـدـبـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ .ـ وـأـدـلـيـ بـصـرـيحـ الرـأـيـ فـيـ كـلـ مـنـهـ ،ـ وـمـنـهـ قـضـاـيـاـ الـعـامـيـةـ وـالـفـصـحـيـ ،ـ وـالـشـعـرـ الـمـرـزـونـ الـمـقـنـىـ ،ـ وـالـإـبـانـةـ وـالـرـمـزـ ،ـ وـالـمـسـرـحـيـةـ فـيـ الـأـدـبـ ،ـ وـالـالـلـزـامـ فـيـ الـأـدـبـ ،ـ وـغـيـرـ ذـلـكـ مـنـ الـقـضـاـيـاـ الـأـدـبـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ الـتـيـ تـنـصـلـ بـالـتـفـكـيرـ وـالـتـعـبـيرـ .ـ

وـهـكـذـاـ شـغـلـتـ قـضـاـيـاـ الـأـدـبـ الـحـدـيـثـ وـدـعـواـتـهـ التـجـدـيدـيـةـ الـبـنـاءـةـ وـالـهـدـاـةـ عـلـىـ السـوـاءـ جـهـوـدـ الـمـفـكـرـيـنـ وـالـنـقـادـ الـمـعاـصـرـيـنـ الـذـيـنـ رـصـدـوـاـ لـتـلـكـ الـحـرـكـاتـ وـالـظـواـهـرـ .ـ وـتـصـدـوـاـ لـهـاـ بـالـدـرـسـ وـالـتـحـلـيلـ ،ـ وـالـتـقوـيمـ فـيـ مـقـالـاتـ وـكـتـبـ كـثـيرـةـ .ـ

* * *

أـمـاـ الـفـنـانـ الـلـذـانـ لـقـيـاـ روـاجـ فـنـونـ الـأـدـبـ الـأـخـرـىـ ،ـ وـأـعـنـيـ بـهـماـ فـنـ الـقـصـةـ وـفـنـ الـمـسـرـحـيـةـ ،ـ فـقـدـ وـجـداـ لـهـمـاـ فـيـ عـالـمـ الـنـقـدـ مـيـدانـاـ رـحـبـاـ فـسـيـحـاـ عـلـىـ صـفـحـاتـ الـجـرـائـدـ وـالـمـجـلـاتـ ،ـ وـفـيـ الـكـتـبـ الـمـطـبـوـعـةـ الـمـشـوـرـةـ ،ـ وـاسـتـطـاعـ الـنـاقـدـوـنـ أـنـ يـتـنـاـولـوـاـ فـيـ نـقـدـهـمـ طـبـيـعـةـ الـقـصـةـ الـعـرـبـيـةـ ،ـ وـأـنـ يـصـلـوـاـ هـذـاـ الـفـنـ بـهـنـ الـقـصـةـ عـنـدـ غـيـرـنـاـ مـنـ الـأـجـانـبـ ،ـ وـأـنـ يـوـازـنـوـاـ بـيـنـ قـاصـ وـقـاصـ ،ـ وـأـنـ يـدـرـسـوـهـاـ مـنـ نـاحـيـةـ مـوـضـوـعـاتـهـاـ ،ـ وـمـنـ نـاحـيـةـ فـنـيـتـهـاـ ،ـ وـمـنـ نـاحـيـةـ لـغـتـهـاـ ،ـ وـمـنـ نـاحـيـةـ أـهـدـافـهـاـ ،ـ وـمـنـ نـاحـيـةـ عـلـاقـتـهـاـ بـحـيـاةـ الـجـاهـيـرـ .ـ

وـبـيـنـ يـدـيـ كـثـيرـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ فـيـ فـنـ الـقـصـصـ ،ـ فـيـ مـقـدـمـتـهـاـ مـاـ تـضـمـنـهـ كـتـابـ الـأـسـتـاذـ مـحـمـودـ تـيمـورـ «ـ فـنـ الـقـصـصـ »ـ وـكـتـابـ الـأـسـتـاذـ يـحـيـيـ حـقـيـ «ـ خـطـوـاتـ فـيـ النـقـدـ »ـ وـقـدـ عـرـضـ الـأـوـلـ لـفـنـ الـقـصـةـ فـدرـسـهـاـ دـرـاسـةـ يـغـلـبـ عـلـيـهـاـ الطـابـ الـظـارـيـ ،ـ فـيـ حـينـ أـنـ كـتـابـ الـأـسـتـاذـ يـحـيـيـ حـقـيـ يـتـمـيزـ بـطـابـعـهـ الـعـمـلـيـ ،ـ لـأـنـهـ درـسـ كـثـيرـاـ مـنـ الـقـصـصـ الـعـرـبـيـةـ ،ـ فـيـشـرـحـهاـ وـحـلـلـهـاـ ،ـ وـأـبـانـ عـنـ مـوـاطـنـ الـإـجـادـةـ وـمـوـاضـعـ الـقـصـورـ فـيـ كـلـ مـنـهـاـ :ـ مـعـ مـقـدـمـاتـ عـرـضـ فـيـهـاـ الـطـبـيـعـةـ الـقـصـةـ الـعـرـبـيـةـ ،ـ وـمـاـزـنـ فـيـهـاـ بـيـنـ كـتـابـهـاـ الـعـربـ ،ـ وـبـيـنـهـمـ وـبـيـنـ كـتـابـهـاـ

في أوربا ، وهو يرى أن مركز القصة الصغيرة مختلف في الأدب الغربية عنه في مصر ، ففي أوربا لا تزال الغلبة للقصة المطولة ، بل قد يبالغ بعض المؤلفين اعتماداً على شهرتهم في إطالة قصصهم ابتعاداً لأجر كبير ، كما فعل ويوز في قصته الأخيرة « دنيا وليم كرييسولد » ، وهي من ثلاثة أجزاء . وقد أجمع كافة النقاد على أنه كان يمكن للمؤلف أن يختصرها في جزء واحد ، بدلاً من هذه الأجزاء الثلاثة . أما في مصر فالقصة المطولة لم تولد بعد^(١) ، ويخرج من بحثنا بطبيعة الحال القصة المسرحية ، فالقصة الصغيرة إذن هي المتغلبة ، ولها أنصار عديدون .

ويرجع الكاتب ذلك إلى أسباب كثيرة أهمها أن الجرائد اليومية تمثل الطريق الوحيد الذي يستطيع أن يظهر فيه الكاتب إذ لم تبدأ مطابع كثيرة بعد في نشر مجتمع قصصية صغيرة كما هو الحال في أوربا . ولا شك أن أخرين تفضل نشر قصة صغيرة كاملة مستوعبة الموضوع عن أن تنشر قصة مطولة لكاتب غير مشهور . ثم قلما يجد المؤلف مشكلة مصرية تستدعي بحثاً مطولاً يستغرق صفحات كثيرة ، ويمكن بحث ما يريده المؤلف في قصة صغيرة . ونشأ اعتقاد بأن كتابة قصة صغيرة أمر ميسور ، ومن هنا طغت على الجرائد قصص كثيرة ، وهي في الواقع محاولات غير ناجحة ، إذ لا شك أن من أشق الأمور أن يعاني المؤلف المصري كتابة قصة صغيرة اللهم إلا إذا كان ذا موهبة توحى له ما يكتب . فليس وراء الكاتب المصري ماض يعتمد عليه ، ولا تقالييد تهديه في طريقه ، وهو فرق ذلك معرض للتاثير بخداع الأدب الغربية التي يدرسها ، فيؤلف قصصاً يسميهما « قصصاً مقتبسة » ينحر فيها منحى أحد الكتاب الإفرنج ، إذ يندر أن يكتب كاتب في مصر دون أن يتبع أولًا بموقف إفرينجي يعتبره مثلاً أعلى يصبو إلى تقليده . فكم في مصر من تلاميذ لبول بورجييه وديكنز ،

(١) هذا كلام قديم كتبه المؤلف في صحيفة كوكب الشرق في فبراير سنة ١٩٢٧ في نقد مجموعة قصص مصرية عنوانها « سخرية الـاي » الأستاذ محمود طاهر لاشين .

ولا ننسى الشغف بالأدب الرومي من ديمستروفسكي وتشيكوف إلى أرتز بايشيف. وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها «أبي درش» محمود تيمور، و«الانفجار» محمود طاهر.

وهذه النزعة خطيرة على القصة المصرية، لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر وهو مندفع في تحبيب القصة التي يريد أن ينقل عنها إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقاييس القصة بدلاً من أن يتصرف في موضوع القصة ليجعلها موافقة للجوى المحلي. ومن هنا نجد في معظم هذه القصص تكلاً واضطراباً في موقف كثيرة^(١).

وقد تناول الدكتور شوقي ضيف في الفصل الرابع من كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» مسرحيات شوقي بالدراسة والتحليل، وطبق عليها أصول فن المسرحية في الغرب، فالمأساة عند شوقي «كما هي في الغرب تعتمد على فصول، وتنقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يساق في فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون». وتبدأ المأساة بفصل يهدى للصراع، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو، حتى تظاهر العقدة واضحة، ثم تحل. وكل ذلك يعتمد على الحركة، كما يعتمد على ضرب من السبيلية يربط بين الحوادث المتتابعة، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميزون بهم بطلان، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملامح ظاهرتهم وتعليقاتهم، ونجد منذ المنظر الأول في المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التي ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها. وكل ذلك ينعقد في خيوط من الحوار والحركة، وهي خيوط تعرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات، وخاصة لبطلي المأساة، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومت_EXPR_KIN.

(١) يحيى حق: خطوات في النقد (مكتبة دار المروبة — القاهرة) ص ١٥.

وخلال المظاهر والمشاهد وأثناء المواقف المختلفة نطلع على صفات الأشخاص ، وتدريج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذي يقوّون به ويُقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجري معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع . وما تزال هذه المتشابكات تتم حتى تصل إلى نقطة التحول ، وتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة .

«وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنيل وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهي لا تعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المأهولة ، إنما تريد أن تتسامي وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة ... ونراه بعد ذلك يستقل عنهم استقلال من اتصل بالمدرسة الرومانسية وفهمها ، فهو لا يتقييد بنظرية الوحدات الثلاث ؛ ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة ، وفي مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تُولف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قرائعلاً ينحرفون عنها في صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتتبّه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانسيون ، وفطنوا الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقييدون بها فانفكوا عن وحدة الزمان والمكان ، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

« وجاري شوقي الرومانسيين في ذلك ، كما جاراهم وجاري من جاء بعدهم بل جاري شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مأساه . وهي عناصر

(م ٧ — التياترات المعاصرة)

لا نجد لها بثاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرمانتيكية ومن خلفوهم وسار شوقي على هذه السنة في مأسية، فأجرى فيها تياراً فكاهاً. وإن كان غير حاد . بل وإن تقطع أحياناً . فقد عمد إليه في غير مبالغة^(١) .

وعلى هذا النحو من تتبع المؤلف لشوقى في تردداته في مسرحياته بين الكلاسيكية والرومانтиكية ، أو استقلاله عن تعاليم هذه المدرسة وتلوك ، وعمله على رعاية ما يعذى عواطف الجمهور ، وأهتمامه بالشعر الغنائي في مسرحياته أكثر من اهتمامه برعاية الجانب التمثيلي أحياناً ، يدرس المؤلف مسرحيات شوقي دراسة الناقد الخبير . فيقول مثلاً عن مسرحية « على بك الكبير » إنها « جيدة من حيث تصميمها ؛ ومن حيث تداخل نوعي الصراع اللذين امتدَا فيها . فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً . واتصلت الحركة أيضاً واطردت ، وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقي الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير . ولم يوزعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثرين ، بل ركزها في حدود ضيقه ، فلم يجد أطناها إلى حقائق العصر كله . بل اكتفى ببعض الحقائق . وكل ذلك يعني نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلي . وقد قصد شوقي بها إلى إرضاء الشعور الوطني ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد ما كان عليه الشكل في مصرع كليوباترا وقبيز ، فبطلة الأولى أغرتت بلادها في محيط شهء اتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية في الحوادث والشخصيات . أما هذه المسرحية فبطلها من أفراد المماليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد . وقد استطاع أن يخلصها من أنبياب الدولة العثمانية وأظافرها وأن يعد لها حياة كريمة .

« وشوقى لا يستغل في المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغلى أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى

(١) شوقي شاعر العصر الحديث ١٩٢ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٣) .

كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يشهد لها بقول المائحة حين سمعت آذان العصر في قصر على بك :

ما زالت الشئنة والبرء في مصر
يا رب أいでها بالعز والنصر

ولا يستغلى هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغلى أيضاً العاطفة العربية ذاتي تجتمع بين الشعوب الناطقة بالضاد ، ويمزج بين هذه العواطف جمبيعاً في كثير من جوانب المسرحية^(١) . . .

أما مسرحية قبيز ، فيرى الدكتور شوقي ضيف أن الشاعر فيها « كان ممثلاً ، ولم يكن معنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فيه الشعري ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا في مسرح كلبو باترة العقاد الفرصة ، فحمل في رسالته « رواية قبيز في الميزان » حلة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصه عند اختلاف الأوزان والقوافي ، ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم يجيء كإدانة من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية . ولا تقصد الموسيقى الظاهرة التي تضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما تقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قبيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخصوص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تزييعها ، وعرض ذلك في سخرية مرة ... على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستوى الفن الذي حلق فيه . ولكن هذا الهرط ينبع ألا يجعلنا نزري عليه ولا على فنه ، فـ كل شاعر ممثل تهافت تمثيلياته من حيث الجردة ، وتفصيله

في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه والغض منه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شرقى تنقل بآيات الفن الرائعة ، وما تحمله من بدائعه وفرائده (١) .

وقد أفرد الدكتور محمد مندور بحثاً خاصاً عن مسرحيات شوقي ، وهو مجموع حاضراته التي ألقاها على طلبة الدراسات الأدبية في معهد الدراسات العربية العالمية ، وقد درس فيه مسرحيات على بك الكبير ، ومصرع كليو باترة ، وقبيز ، ومحنون ليلي ، وعنترة ، وأميرة الأندلس ، والست هدى . وقدم لهذه الدراسة بمقابلات عن العرب والأدب التشكيلي ، والتيارين الشرقي والغربي في مسرح شوقي ، وشوقي والمادة الأولية ، وشوقي والفن المسرحي . وخلاصة رأيه أن شوقي «لم يتقييد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب ، وبين مذاهب الأدب المختلفة . والظاهر أنه لم يتم عميق في دراسة فلسفة الأدب ، ولم يكن لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفات، وإنما كان يستهدي ذوقه الخاص ، وتفكيره القريب المinal . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولد بها تيارات فكرية وعاطفية خاصة؛ أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقي رائداً في مجال المسرح الشعري ، ولم يكن في الميدان غيره حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغي أن نأخذ بالأصول التي سار عليها هذا المذهب أو ذاك في الأدب الغربي .. وكان الدكتور مندور يرد على من ذهب إلى أن شوقي قد تأثر بالكلاسيكية في ناحية فنية دقيقة ، وهي إشارة لاوصف على المشاهد في بعض أحداث مسرحياته ، فهو مثلاً لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف ، أو حرب على بك الكبير مع محمد على أبي الذهب ، فيقول : «ولكننا في الحق لا نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثير ، وذلك

لأن شوقي ربما حمل نفسه هذا المحمول خوفاً من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربي . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقي لم يحجم عن عرض كثير من المأسى العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانسيون من بعده ، إن لم يكن قد بذلهم جميعاً أحياناً ، فكم من الضحايا والانتحرارات وكم من المؤتمن لم يحجم عن عرض مشاهدهم وتهم على خشبة المسرح أمام النظارة ، فأنتظروني لا ينتهز وحده ، بل يسبقه أوروس خادمه ، وكليو باترة لا تنتهز وحدها بل تصاحبها وصيغتها . وبوجه عام لا يحجم شوقي عن إرافقه الدماء ونشر الأشلاء على خشبة المسرح . وبذلك لا يمكن القول بأنه قد قصد إلى تنمية مشاهد هذا العنف عن هاميمه مؤثراً الوصف والرواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون (١)

ولعل في هذا القدر من الاستشهاد ما يمكن لإبراز العناية به في القصة والمسرحية في عالم النقد الحديث ، فضلاً عن دراسات وكتب مستقلة عنها تدرس أصولها أو تطورها . أو تدرس وتنقد ما كتب فيها ، وفي مقدمة تلك الدراسات كتاب المسرحية للأستاذ عمر الدسوقي ، وفن القصص للأستاذ محمود تيمور ، وفن القصة للدكتور محمد يوسف نجم ، والأقصوصة في الأدب العربي الحديث للدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، وفن القصصي في الأدب المصري الحديث للأستاذ محمود حامد شوكت ، والقصص في الأدب العراقي الحديث للأستاذ عبد القادر حسين الأمين ، والقصة العراقية قديماً وحديثاً للأستاذ جعفر الخليلي ، والقصة في الأدب العربي الحديث ، والمسرحية في الأدب العربي الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، والقصة في سوريا للأستاذ شاكر مصطفى ... وذلك عدا الفصول والدراسات التي تتضمنها كتب الأدب .

وقرأتني كثير من النقاد إلى شرح أصول فن القصة والمسرحية كما عرفت عند الأجانب ، ومحاولة تطبيق هذه الأصول على القصص والمسرحيات

العربية ، واتجاهه بعضهم إلى البحث عن جانب المتعة والتأثير في نفس القارئ أو المشاهد ، من غير محاولة لتحكم تلك الأصول النظرية أو التقليدية فالاستاذ فريد أبو حديد لا يسمى الآخر الأدبي قصة إلا إذا اجتمعت له شروط أربعة :

الأول : أن تشمل على حوادث تقصّ وتحكى

الثاني : أن تشمل على وصف للأشياء والأحياء .

الثالث : أن تشمل على أشخاص يصورهم المؤلف تصويراً دقيقاً وأacha.

الرابع : أن تشمل على حوار يشيع في القصة بين هؤلاء الأشخاص .

فإذا فقدت القصة شرطاً من هذه الشروط لم تستحق عند الاستاذ فريد

أبو حديد أن تسمى بهذا الاسم ، ويجب أن يلتمس لها اسم آخر ، وأن تتحقق بفن آخر من فنون الأدب .

وفي ذلك يقول الدكتور طه . : وما أريد أن أجادل الاستاذ في هذه الشروط ، وما أريد أن أناقشه في القواعد التي يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من الفنون الأدبية . وإنما أكتفي بأن أقول إن من أنه الحرية في الأدب ، هذه الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعة والحدود المرسومة والقيود التي فرضها أرسططليس ، فتشريع الأدب في العصور الحديثة كشرع أرسططليس للأدب في العصر القديم ، إنما الآخر الأدبي عندى هو هذا الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأدب من اتجاهه الخاص وفنه الخاص ، وهذه الظاروف التي تحيط بزواجه وفنه ، فتصور أثره الأدبي في الصورة التي يخرجها فيها للناس ، وقد يخرج شبيعاً آخر لا يsto في هذه الشروط كلها أو ببعضها . وحسبينا منه أن ينتج مانقرؤه ، فنجد في قراءته هذه اللذة الفنية العليا التي يتركها الآخر الأدبي الممتع في النفوس . . . ألسنت ترى أنك إن صنعت هذا التصنیع إنما تقرأ القصة بعقلك لا بقلبك ولا بذوقك ؟ تقرؤها كما يقرأ كتاب في النحو أو في المنطق أو في الحساب ، وما هكذا أحب أن أقرأ الأدب ، إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوق وبما أتيح لي من طبع

يحب الجمال ويطمع إلى مثيله العليا . والكاتب المجيد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسني نفسي ، ويشغلني عن التفكير ، ويصرفني عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لي ما يشاء دون أن أجده من نفسي القوة على أن أعارضه أو أقاومه أو أنكر عليه شيئاً مما يقول^(١) .

— ٣ —

ومن خصائص هذا النقد أنه لم يقتصر جهوده على الأدب العربي الذي عاصره ، بل نظر وراءه ، وحاول أن يطبق مقاييسه على الآداب العربية وفنونها المأثورة عن الجاهليين والإسلاميين والعباسيين ومن بعدهم إلى عصر النهضة ، وصاحبها في أدوار رقيها وازدهارها ، وفي مراحل انحطاطها وتخلقها ، وحاول أن يصحح كثيراً من القيم والمعايير التي لم يجد فيها الدقة التي يتطلبها ، أو الفهم الصحيح للتجارب التي عبر عنها أدب السابقين ، أو الدراسة والعناية الجديرتين بهذا الأدب .

وكان لكثير من النقاد المعاصرين جولات موقفة في هذا الميدان ، رفروا فيها من شأن أعلام الأدب العربي ، وأشادوا باتجاهاتهم ، وعظموا من مناهجهم ، كما عقدوا صلات وموازنات بينهم وبين الأدباء العالميين في الشرق والغرب ، وكان في هذا الاتجاه بعث وإحياء لتراثنا الأدبي ، وحياة جديدة لأولئك الذين عاشوا في عصورهم ثم غشى عليهم النسيان ، أو الذين ظلمتهم أزمانهم وظلمتهم بعدها الأجيال .

فلقد مر أبو العلاء في عصره — كما يقول الدكتور طه حسين — ولم يفهم الناس منه شيئاً ، فهموا قشره وجهموا عليه ، فهموا أمنه ما كانوا يفهمون من « ابن خالويه » و « أبي علي الفارسي » وغيرهما من الرواة والنحوين

(١) فصول في الأدب والنقد ٥٠٥ .

فهموا منه اللغة والأدب وال نحو وما يتصل بذلك ، ولم يفهموا شيئاً آخر . أليس عجيباً أن الذين كانوا يقرءون «الزووميات» ويرونها إنما كان يعجبهم منها ما فيها من غريب وإغراب ! ولو لا أبيات صريحة لا تحتاج إلى تأويل لما التفت أحد إلى أن للرجل آراء في الفلسفة أو في الدين ؟ ! أليس غريباً أن كتاباً كرسالة الغفران ينشر أيام أبو العلاء ، فلا يجد ثورة في الرأي ولا اضطراباً في العقيدة ، بل ولا حركة في الأدب ! وإنما يتلقاه الناس على أنه أثر من هذه الآثار اللفظية ، فيه غريب وسريع ورواية وما يشبه ذلك مما كانوا يحبون ويألفون ؟ !

ثم يصف الدكتور طه «رسالة الغفران» ويدرك منزلتها في الأدب العربي وفي الأدب العالمي فيقول : إنها آية الأدب العربي المنشور ، لأن حبها آية في البلاغة أو الفصاحة اللفظية ، ولا من حيث أنها مثل ينبغي أن يحتذى به الكتاب ويتأثره المقلدون . ليس حبها من هذا كله عظيمها ، بل أنا أكره أن يكتب الناس اليوم كما كتب أبو العلاء في رسالة الغفران ، وهي مع ذلك كله آية الأدب العربي ، لا أستثنى منه شيئاً ، لا أستثنى منه شعراً ولا ثراً ، ولا أستثنى منه قدماً ولا حديداً .. هي آية الأدب العربي ، كما أن صاحبها آية كتاب العرب ، هي آية التفكير العربي هي آية الخيال العربي ، هي آية السخرية العربية ، هي آية الحرية العربية ، هي آية العرب في هذا كله ، لا أغلو في ذلك ولا أسرف ، بل أعترف أنني دون ما أريد .

« شبها قوم بحديث «دانت» وربما وفقوا في هذا التشبيه . وزعم قوم أن «دانت» تأثر بها في حديثه ، ولعلمهم قاربوا الصواب في هذا الزعم .. إنما الذي يعني أن أحداً من كتاب العرب وشعرائهم لم يسبق أبو العلاء إلى هذا الفن من الكتابة والفهم والخيال ، ولم يلتحقه فيه ، وإنما انفرد به أبو العلاء انفراداً في كل هذه الأدب وفي كل هذه الحضارات التي عاشت هذه القرون المتصلة ، وازدهرت فيها هذا الازدهار الغريب ... ، هذه

الرسالة هي آية السخرية العربية ، وأحس بها آية من آيات السخرية الإنسانية كلها ...

ثم يشير الدكتور طه إلى الشبه القوى بين أبي العلاء والكاتب الفرنسي المعروف «أناةول فرنس» فيقول : أريد أن أنس هبها لأبي العلاء في هذا العصر الحديث ، وأن يكون الشبه بينه وبين أبي العلاء قريباً صادقاً ، لا يحتمل الشك ولا الجدال ! أريد ذلك فلا أجر فيه مشقة ولا عسر ، وإنما أجده يسيراً لذيداً يعين على فهم أبي العلاء وتشخيصه من الوجهة الأدبية الفنية .. ثم وجده الدكتور طه في الكاتب الفرنسي المعروف «أناةول فرنس» الذي يشبهه شبه لا يحتمل الشك ، هو الذي يفسر شخصية أبي العلاء الأدبية في «رسالة الغفران» ، لا في «اللزوميات» .. الشك والرحمة هما العنصران اللذان يكتونان شخصية أبي العلاء في رسالة الغفران ، وهما اللذان يكتونان شخصية أناةول فرنس .

«إذا أردت أن تفهم هاتين الشخصيتين ، فأضف إليهما عنصرين آخرين : أحدهما العلم الواسع بفنون اللغة والأدب ودقائقهما ، واتخاذ هذا العلم وسيلة إلى ما تريده ، وستراراً لما تريده ، والثاني الفن الأدبي في تصريف الكلام على وجوهه المختلفة ..

«هذه الحال الأربع هي التي تكون شخصية هذين الرجلين . ولقد أود أن تقرأ لأنةول فرنس «ثورة الملائكة» و «جريمة سلفستر بونار» و «الآلهة عطشى» و «جنة أبيقوور» وغيرها من آثاره المختلفة لتصل إلى هذه النتيجة ، وهي أن أناةول فرنس رجل شاكِر حيُّم عالم نابع في فن الكتابة ، ولتشعر بأنه في شكه ورحمته ، وفي استهزائه وسخريته ، يذهب مذهب أبي العلاء نفسه ، فهو دائمًا عالم من علماء اللغة والأثار ، ماهر في فن الكتب وتصحيح النسخ الخطية القديمة وما يتصل بذلك ، وهو يحدّثك بهذه الفنون كما يحدّثك أبو العلاء في النحو والصرف والعروض والقافية والغريب .

ولتكنه يحدّثك بهذه الأشياء ليحدّثك بأشياء أخرى .. هي الاستهزاء بالناس وما تواضعوا عليه ، والسخرية من الناس وما آمنوا به ، والرحمة للناس والعطف عليهم ، وكذلك يفعل أبو العلاء حين يتحدث إليك بما يتحدث به إليك في رسالة الغفران من نحر ولغة وأدب ودين . لا يريد من ذلك شيئاً ، وإنما يريد شيئاً آخر ، وهو أن يذكر حمق الناس وغورهم وانخداعهم وجهلهم ، ثم يضحك منهم ، رائياً لهم ، مشفقاً عليهم من هذا كله^(١) .

ويمثل هذا الاتجاه إلى إحياء الأدب القديم وبعثه عن طريق النقد والتقويم كتاب الأستاذ العقاد الرائع عن ابن الرومي الذي بحث فيه عن الطبيعة الفنية في شعره ، وهي أكبر مزاياه ، وقد كان ابن الرومي -- كما رأى العقاد -- خاملاً أظلم خمول يصاب به الأدباء ، لأنَّه الخمول الذي يحفظ ذكر الأديب ، ولكنه يخفي أجمل فضائله وأكبر مزاياه ، وهذا هو الحيف الذي أصاب ابن الرومي ، ولا يزال يصيّبه عندنا بين جمهرة الأدباء والمتآدبين ، فقد قال ابن خلkan يصفه ويقدره « هو صاحب النظم العجيب والتواليد الغريب ، يغوص على المعانى النادرة ، فيستخرجها من مكامنها ، ويزرها في أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ، ولا يبق فيه بقية » . ويقول العقاد إن هذا الوصف صادق كله ، ولكنه ليس بكل الوصف الذي ينبغي أن يوصف به ، ويتمم به تعريفه ، فهو تعريف ناقص ، والناقص فيه هو المهم ، وهو الأجر بالتنويع : إذ هو المزية الكبرى في الشاعر ، وهو الطبيعة الفنية التي تجعل الفن جزءاً لا ينفصل من الحياة . وما الغرض على المعانى النادرة ؟ وما النظم العجيب والتواليد الغريب إن لم يكن ذلك كله مصحوباً بالطبيعة الحية والإحساس البالغ

(١) مقدمة رسالة الغفران للدكتور طه حسين : ٧ و ٩ و ١٤ من الجزء الأول بإيجاز وشرح كامل كيلاني (المطبعة التجارية السكري - القاهرة ١٩٢٥) .

والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير والافتتان فيه؟ .. وابن الرومي شاعر كثير التوليد ، غواص على المعانى ، مستغرق لمعانىه . ولكن لو سئلنا : ما الدليل على شاعريته ؟ لكان غبيناً له أن نحصر هذا الدليل في التوليد والغوص والاستخراج ؛ فقد نحذف منه توليداته ومعانىه ، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية . فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر في جيده وردئه ، والشاعر فيما يحتفل به ، وفيما يلتقيه على عواهنه وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للازينة في مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه الابتدا في عامه الأيام . كلاماً بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فللمردي منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه^(١) ..

ويشيد العقاد في هذه الدراسة الممتازة الجديدة بقدرة ابن الرومي على خلق الأشكال للمعاني المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة ولكنه يرى أن القدرة التي سبق بها ابن الرومي الشعراء في الأمم كافة بغير شك ولا تردد هي قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال ، أو هي قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يباح لأنبغ نوابغ المصورين فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشارقة ومحاربة أو يونان أقدمين وأوربيين محدثين شاعراً واحداً له من الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي في كل شعر قاله مشبهاً أو حاكياً على قصد منه أو على غير قصد ، لأنه مصوّر بالفطرة المهيأة لهذه الصناعة ، فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً وأخذت في العمل مرفقة مجيدة سواء ظهر عليها أو سها عنها ، كما قد يسمو المصور وهو عامل في بعض الأحيان.

«إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة ، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه»

(١) ابن الرومي : حياته من شعره : ص ٨ (مطبعة جحا زى - القاهرة ١٩٣٨).

لأن تمثيلها يتوقف على ملحة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه . ولكن تمثيل هذه الحركة المستصعبة كان أسهل شيء على ابن الرومي وأطوعه ، وأجراه مع ما يريد من جسد أو هزل ، وحزن أو سرور^(١) ..

— ٤ —

كذلك درس النقد الأدبي في عصوره المختلفة عند العرب ، وألقى نظرة فاحصة على مقاييسه وعلى اتجاهات الدراسة الأدبية فيها ، ووصل هذه المقاييس بأحدث الفكر والأراء التي تدور حول الأدب في أيامنا ، وأشار منها بما يستحق الإشادة ، وندد بما قد يجده فيها من أسباب الضعف، وحاول أن يرجع هذا أو ذاك إلى أسبابه الفنية أو الطبيعية في العصور التي عاش فيها .

وقد كان هذا الاتجاه أهم الاتجاهات البارزة في صدر النهضة النقدية ، إذ أن جمع شمل هذا النقد العربي القديم وتقويمه كان الخطوة الأولى التي خطتها النقاد ، وهي تمثل دور البعث والإحياء .

وكان من أهم الآثار التي مثلت هذا الاتجاه وأقدمها كتاب المرحوم الأستاذ طه أحمد إبراهيم الذي سماه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » وهو جزء من كتاب كان ينوي به إتمام هذا التاريخ ، الحال المؤت دون ذلك .. فقام زملاؤه في قسم اللغة العربية بنشر هذه الفصول وفأله ، وبرأً بجهده العلمي ، وإشادة بحق الأهواط على الأحياء^(٢) . وقد درس المؤلف في هذا الكتاب النقد في العصر الجاهلي ، والنقد عند الأدباء في صدر الإسلام ، وأثر مقدمي النحوين واللغويين في النقد الأدبي ، والخصوصية بين القدماء والمحدثين ، ودرس أقدم كتاب في النقد الأدبي عند العرب وهو كتاب « طبقات الشعراء »

(١) المصدر السابق : ٢٩٩ - ٣٠٠ .

(٢) من مقدمة « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » بقلم الأستاذ أحمد الشايب (مطبعة بلدية التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٣٧) .

لابن سلام ، وغیره من الآثار في القرن الثالث ككتاب ابن قتيبة «الشعر والشعراء» . ومن القرن الرابع درس أسس النقد عند قدامة والأمدي والقاضي الجرجاني .

وكذلك ألف الدكتور محمد مندور كتابه «النقد المنهجي عند العرب» وقد اتخذ المؤلف فيه مركزاً لبحثه الناقدين الكبارين الأمدي صاحب الموازنة والقاضي الجرجاني صاحب الوساطة ، وتتبع مع ذلك موضوع بحثه منذ ابن سلام ، كما تتبعه إلى أن تحول النقد إلى بلاغة على يدي أبي هلال العسكري ، وانحدر به إلى ابن الأثير صاحب «المثل السائر» ، وقد عرض بعض المسائل ليتبين معالم الطريق . ويدرك تسلسل علوم اللغة العربية وتاريخ نشأتها كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما عرض جملة من النظريات العامة في الأدب ، فضلاً عن عدد كبير من المناقشات الموضوعية في النقد التطبيقي (١) .

وألف الدكتور أحمد أمد بدوى كتابه «أسس النقد الأدبي عند العرب» وقد عرض فيه لما وصل إليه العرب في النقد الأدبي من نظرات ، وحاول أن يرسم له صورة متكاملة متميزة للقسمات واضحة المعالم ، ليرى إلى أي مدى وصلت جهودهم إليه ، وقال إنه اضطر إلى استخدام المصطلحات الحديثة في النقد ، مبيناً مدى إلمامهم بهذه المصطلحات ، أو مدى معرفتهم بحقيقةها ، وإن لم يعرفوا اسمها ، وذلك لتقرير صورة النقد عند العرب في تلك الأزمان البعيدة ، لتكون أبين وأوضح لأذهان القراء اليوم . وقد عرض في هذا الكتاب نظرات العرب النقدية بصورة شاملة ، وهي الصورة التي تتخذ علوم البلاغة من أسس النقد ، ولا تعدّها شيئاً منفصلاً عنه . ولم يعرض قواعده هذه العلوم ، بل عرض آراء العلماء في هذه القواعد ، وما استحسنوه النقاد منها وما استهجنوه (٢) .

(١) مقدمة النقد المنهجي عند العرب : بـ (مطبعة الفكرة - القاهرة - ١٩٤٨).

(٢) راجع مقدمة (أسس النقد الأدبي عند العرب) ٩ - مكتبة نهضة مصر - القاهرة

وقد تناول المؤلف في هذا الكتاب عدداً كبيراً من الموضوعات التي عالجها النقد العربي بعد أن تكلم في موضوع النقد الأدبي، فتكلم في نقد الشعر وأغراضه، وبناء القصيدة، ومقاييس نقد المعنى والألفاظ، وتقدير المنشاء، ثم انتقل إلى النثر، فدرس أنواعه ومقاييس نقدتها عند العرب.

وكذلك ألف الدكتور طه الحاجري كتاباً في تاريخ النقد عند العرب، وألفت الدكتورة عائشة عبد الرحمن كتاباً بعنوان «قيم جديدة» حررت فيه بعض القضايا الأدبية التي تتصل بالعصور المتقدمة، وألف الدكتور شوقي ضيف كتاباً في «النقد». وكل هذه الآثار تبرز الفكرية العربية في الفن الأدبي.

وقد ألفت بعض الكتب التي تتناول مراحل أو شخصيات نقدية، ومنها كتابي «دراسات في نقد الأدب العربي» درست فيه حياة النقد وآثاره النقاد ومناهجهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث (١). وكذلك كتابي الذي سميته «أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية» وقد درست فيه البلاغة والنقد قبل أبي هلال، ونباع بلاغته ونقده، وشرحت منهجه ونظريته في اللفظ والمعنى، ورأيه في الأخذ وضروبه، وجهوده في البلاغة ومقاييسه في النقد الأدبي.

ومنها كتابي «قرامة بن جعفر والنقد الأدبي» الذي درست فيه حياة قرامة وآثاره، وشرحت منهجه الجديد في نقد الشعر، وبيّنت تأثيراته العربية واليونانية، ووازنت فكرته النقدية بأفكار سابقه ومعاصريه، ووصلت موازنه في نقد الشعر العربي بموازين النقد الحديثة.

ومن الآثار التي تعرضت لشخصيات النقاد العرب كتاب «ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد» للدكتور محمد زغلول سلام، وكتاب «ضياء الدين بن الأثير ومقاييسه النقدية» للدكتور عبد الرحمن شعيب،

(١) راجع مقدمة هذا الكتاب : ص ٣ .

ومن تلك الجهدات التي بذلت في استخراج أصول النقد ومبادئه عند العرب ما ظهر في كتاب «نقد الشعر في الأدب العربي» الذي ألفه الأستاذ نسيب عازار، وحاول فيه أن يدرس نقد الشعر في الأدب العربي القديم، قال: وهذه ناحية من نواحي البحث في أدبنا العربي تكاد تكون غير مطروقة (١). إذا استثنينا ما جاء خلال المؤلفات الحديثة في تاريخ الأدب ونقد الشعراء من الأقوال المجملة التي اقتضتها استيفاء البحث، أو أدى إليها مساق الكلام، وــ تناولنا فيه نشوء النقد وتطوره، ثم عرضنا صورة عامة لآشتات آراء النقد ومذاهبهم في تحرير هزايا الشعر وقياس جيده ورديه، ولم نرم إلى مناقشة هذه الآراء والمذاهب، وإنما توخيانا أن نجمع أظهر ما يعبر عنها، ويسعفنا على تفهم أذواق أصحابها وأساليبهم في نقد الشعر والشعراء (٢).

وقد كتب المؤلف توطئه لبحثه تكلم فيها عن الفن والشعر ، وغاية
الشعر ، وال قالب والمادة في الشعر ، وطبقات الشعراء ، و مهمة الناقد . ثم
درس نشوء نقد الشعر وتطوره في الأدب العربي ، وجعله ثلاثة أطوار :
طور الرواية، وطور علماء اللغة ، وطور التأليف . وانتقل إلى مقاييس نقد الشعر ،
فتكلم عن جمال الألفاظ وجمال المعانى ، وعن سلوك المناهج التقليدية ،
والإصابة في التشبيه ، ووحى الطبع ، والعاطفة الصادقة ، وغاية الشعر .

ومن الاتجاهات الجديدة في النقد المعاصر محاولة البحث عن العوامل

(٢) نقد الشعر في الأدب العربي (لذكيب عازار) ص ٧.

الأجنبية والتىارات الغريبة التى كان لها ثىء من التأثير في اتجاهات الأدب والأدباء، أو بعبارة أخرى دراسة المؤثرات الخارجية عن نطاق البيئة في بعض الأدباء ، أو في ظهور أو ازدهار بعض الفنون الأدبية؛ ودراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تصله بالأدب الذى أثرت فيه أو تأثرت به .

ومن أهم الكتب التي تذكر في هذا الصدد كتاب المرحوم الدكتور إبراهيم سلامه الذى سماه « تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن » وفيه محاولات كثيرة لتفسير كثير من الظواهر الأدبية والنقدية عند العرب على أساس من الدراسات النفسية ، وقياسها بمقاييس عالمي موحد؛ ويشير في أكثر المناسبات إلى المؤثرات النفسية والخارجية في كل ظاهرة من تلك النهاجر؛ ويشرح في إفاضة القوانين النظرية للتأثير الخارجى ، ويلتئم لها أمثلة للتطبيق من الأعمال الأدبية العربية . ومن أمثلة ذلك كلام المؤلف في « قانون تلاقى المدينتين » وشرحه لوجه هذا التلاقي بين المدينتين الفارسية والعربية ، وأثر هذا التلاقي في نواح من الأدب العربي ، في مثل قوله : تلاقى المدينتان الفارسية والعربية، فقاومت المدنية الفارسية أول الأمر ، وأشد ما كان وقوفها أمام الأمويين الذين كانوا دولة عربية محضة أساسها العصبية العربية ، والتعصب للعرب ، واعتبار الموالى طبقة خارجة عن الدائرة العربية.. ولم ينس الفرس ما أصابهم في معركة القادسيّة .. فدخلوا الإسلام مخلصين لحاضرهم، ومخلصين لماضيهم وتجتمعوا حول أبي مسلم الخراساني ، لينتقموا من الأمويين ، ولأنهم يرون أن الخلافة من الملك ، وأن أولاد على أحق به من أولاد معاوية.. عرف العباسيون للفرس بهذه اليد ، وعرفوا ما هم عليه من الثقافة العربية، وأكبوا على دراستها والتعمق فيها علمًا وأدبًا ، ولكنهم لم يكونوا لينسوا ثقافتهم الأولى وأصولهم القديمة يتعالون بأسمها ، ويفتخرن على العرب بها . فهذا بشار بن برد الشاعر الفارسي الأصل ، العربي اللسان والمربى ، كان شعويًا يتعصب للفرس ، وينكر الولاء ، ويغري الموالى بالخروج على سادتهم أنفة

وتكبراً، بل اهتزازاً بأصل كريمه. وكان يسره على رغم صلته بالعرب
وماجدتهم في خاصية ثقافتهم أن يفتخر بفارسيةه، وأن يفتخر
بملوك آباءه:

وكذلك ينتقل المؤلف إلى أبي نواس إلى أن يقول : فالشاعر العربي لا يعرف الحياة كما يعرفها هذا الفارسي الأصل ، لأن العربي يسأل عن الأطلال والرسوم ، أما أبو نواس فيسأل عن الندمان والشرب والساقيين . والشاعر العربي يسكن الماضي من قبائله ، وقبائله من الأعaries . والشاعر العربي يسأل عن الموت والأموات ، أما أبو نواس فيسأل عن الحياة والآحیاء .. إلى أن يقول : « تلك النزعات الجديدة في الأدب التي رأيناها في شاعرين من أكبر الشعراء الذين تأدوا بالثقافة العربية ، وحفظوا في أنفسهم نوازع هموم نحو الفارسية تؤكد ما سبق أن قررناه من التقاء الثقافتين : وجوم أول الأمر يظهر على الثقافة القديمة الضعيفة ، وتردد بين ماض عزيز وحاضر غالب ، أحياناً يحتفظون بهذا الماضي ، وفي الاحتفاظ به إنكار للواقع ؟ أم يسرون الحضارة الطارئة ، وفي مساراتها جملة إنكار للذات ؟ !

لم يبق إلا أن يتربك المجال مفتوحاً لهذا القانون الاجتماعي يجري إلى غايتها: يتقرب القوى من الضعف^(١).

ويشير المؤلف إلى الناحية النفسية وخصوصيتها التي تهتف أمام الأدب المقارن من ناحية العاطفة وناحية التصوير، فالعاطفة بعد أن درسها علماء النفس دراسة شعورية وغير شعورية ازدادت تعقداً، واتضح أن الناس مختلفون فيها وفي دوافعها اختلافاً كبيراً ينبع من اتصالها، ويمنع تنقلها من فرد إلى فرد، بله تنقلها من أمة إلى أمة.. وعلى الرغم من ذلك فالعلماء مجمعون على أن العنصر الاجتماعي فيها يساعد على تشعّعها وتنقلها من أديب إلى أديب، ومن أمة إلى أمة. أما التصوير وما يتطلبه من المجاز والتشبيهات والاستعارات فقد أثبتت المؤلف أن صعوبته ليست من التأني بالدرجة التي يتصورها بعض الذين كتبوا في الأدب المقارن. فمن السهل أن يجتمع الناس مع اختلاف بيئاتهم على تشبيهات واحدة توحد بين الأدب، ومن السهل إذا اختلفت البيئات التي تملّى العبارات أحياناً أن يحتال للعبارة بما يقرب بيئتها المنقولة منها إلى البيئة الناقلة لها. ويشير إلى رأي ناقد عربي كبير في قوله: وقد أمدنا أديب جليل من أدباء الملة هو عبد القاهر الجرجاني ببحث ممتع لم تتحرّج علينا أن نسميه «نظريه عبد القاهر في الترجمة» فقد علمنا كيف يحتال للاستعارة المنقولة حتى تصبح، فالصخرة والصفاة لا يمكن أن نقول عنها «خرقت الصخرة، أو خرقت الصفة» ولكن الشاعر العربي احتال لها، وأوردتها لإراداً جميلاً لما قال :

وفي يدك السيف الذي امتنعت به صفة الهدى من أن ترق فتخرقا
خرقت الصخرة لما رققها الشاعر بهذه العبارة الرقيقة. فلنا إذن أن
نقول «تجمدت العداوة بين وينه ثم أخذت تنماع» إذا قال الانجليزي
«انكسر الثلج بين وينه» Breaking the ice؛ ولغتنا العربية تساعد على

(١) تياتر أديبة بن الشرق والغرب ١٧١ (مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٥٢).

ذلك ، ففيها « يدِسُ الشَّرِيْ بَيْنِ وَبَيْنِهِ » وهي من الجمل التي تعلّمها الطبيعة (١) .
وعلى هذا النحو من الدراسة الممتعة والآفاق الخصبة الواسعة في بحث
العوامل الظاهرة والخفية في الأدب واتجاهاته المقاربة والمباعدة مع العناية
بالأدب العربي واتخاذه مادة للدراسة والتطبيق ، يمضي هذا التأليف
الفريد إلى غايتها .

وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمي هلال كتابه « ليلي والمحنون في
الأدبين العربي والفارسي » وهو موضوع دراسة هذه الحياة الأدبية العاطفية
وما كان لها من تأثير في الأدب الفارسي . وقد تركز هذا التأثير العاطفي العربي
— كما يرى المؤلف — حول محنون ليلي الذي كان رمزاً للعذريين في الأدب
الفارسي ، ثم في تلك الأدب الإسلامية ، كما كان في جانبه الأسطوري نموذجاً
للحب الصوفي في تلك الأدب جميعاً (٢) .

وكذلك ألف كتابه « الأدب المقارن » درس فيه نشأة هذه الدراسة
في الغرب وفي بلادنا ، ثم تكلم في بحوث الأدب المقارن ومناهجها ، فعالج
عالمية الأدب وعواملها ، والأجناس الأدبية الشعرية والنشرية ، والمواقف
الأدبية ، والمناذج البشرية ، وتأثير أدب من الأدب في الأدب الأخرى ،
 وأنواع المصادر ، والمذاهب الأدبية التي عرض منها في إيجاز المذهب
الكلاسيكي ، والرومانتيكي ، والبرناسي ، والواقعي ، والرمزي (٣) .

وللأستاذ نجيب العققي كتاب سماه « من الأدب المقارن » وقد درس
فيه العوامل المشتركة والمؤثرات النفسية في الأدب ، فدرس عناصر الأدب
المنظم : الشعور ، والجمال ، والمثال ، والخيال ، والإلهام ، والكلام ،
باعتبارها أساساً لجمال الفن الشعري ، وعوامل التأثير به . ثم درس في الفصل

(١) المصدر السابق ٣٥٤ .

(٢) انظر (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : ليلي والمحنون في الأدبين العربي
والفارسي) ص : ب

(٣) انظر (الأدب المقارن) : مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٢ .

الثاني ذون الغزل والوصف والمدح من فنون الشعر العربي ، وقد جعل المؤلف تلك العناصر الأولى التي يتألف منها الشعر طريقة يطبقها على هذه الأغراض المعينة من الشعر العربي ، في غير قصد إلى إكرابه على مقاييس الفرنجية وعنتها.. ثم يقول إننا «قد نخرج من المقارنة فإذا بأغراضنا لم يتناولها شعراؤنا كما يتناول شعراء الفرنجية أغراضهم ، ولا على نمطهم ، وما في ذلك تغيير أوضاعه ، ولكن إذا اقتنعنا بأن ما فاتنا هو من صميم الآداب العالمية ، وأننا خلائقون بأن يكون لنا أدب عالمي ، فلا ضير علينا من بعد إذا استكملناه بها وعلى نمطها^(١) ..

— ٦ —

وحين اتسعت منافذ الثقافة ، وازداد اتصالنا بمختلف الحضارات ومصادر الثقافات عن طريق الرحلات وتبادل المطبوعات وترجمة آثار التفكير العلمي والفنى إلى اللغة العربية اتجه التفكير الناقد إلى الموازنة بين الآداب العربية والأداب الأجنبية ، وبين أسس النقد وأصوله عند العرب وأصوله عند غيرهم . وقد بُرِزَ هذا الاتجاه في أكثر ما كتب عن الأدباء المعاصرين ، ولا سيما أولئك الذين عنوا بفن القصة والمسرحية سواءً كانت تلك الكتابات تعقيباً على بعض الآثار في مقالات صحافية أو مجلات أدبية أو في كتب ودراسات مستفيضة . وقد وجد أولئك النقاد في هذا الميدان خصباً واسعة ، فكان من هذه المقارنات ما هو صحيح إذ وجدوا معالم شبه حقيقة ، ومنها ما برأس فيه التعسف ومحاولة وصل أفكار بأفكار لا علاقة لها بها .

فلم يقف النقد الأدبي المعاصر عند حدود الأدب العربي طريقه وتلبيته ، وعند حدود الإفادة من الجمود المتواصلة التي يذالها النقاد العرب في مختلف العصور ومحاولة تقديرها ، بل إنه أخذ ينشد لنفسه رحاباً أوسع و مجالات

(١) نجيب العقيقي : في الأدب المقارن . ٦ (دار المعارف القاهرة ١٩٤٨) .

نعم وأشمل ، فنظر في الآداب الأجنبية قد يهمها وحديثها ، وفي النقد الأدبي
منذ شروع له أرساط من آلاف السنين إلى اليوم ، وقام الأدب العربي بتلك
الآداب الأجنبية ، كما وازن بين أصول النقد عند العرب وعند غيرهم من
القدامى والمحديثين ، وضم إلى مقاييس العرب كثيراً من المقاييس التي عرفها
عند الأجانب ، وحاول أن يبني لنفسه صرحاً ثابتاً الدعائم بين صروح
النقد العالمي ، وأن يشيد بالأدب العربي ويصفه بالأصالة ، ويدفع عنه
ما يوجه إليه أعداؤه من الملاحظات ، أو وصفها بالضعف والقصور عن بلوغ
شأو الآداب الأجنبية ، ويصحح الأخطاء التي كثيراً ما يقع فيها النقد من الشرقيين
والغربيين ، بسبب جهلهم بالأدب العربي وطبيعته ، والعوامل المؤثرة فيه .

ومن الأمثلة الكثيرة التي تدل على نشاط النقد وبقتلة النقاد في هذه
الناحية ، ما كتب الأستاذ العقاد في التعقيب على ماجاء في كتاب « الإسلام
والعرب » للكاتب الغربي روم لاندو ، الذي قال فيه إن الأدب العربي لم
يخلق شخصيات فنية بارزة متفردة مثل هاملت أو دون كيشوت أو أمابوفاري
أو آناكارينا أو فاوست ، أو غيرها من تلك الشخصيات التي إذا ذكر اسم
واحدة منها طفرت إلى الذهن صفات خاصة ومدلولات معينة . ويعمل الكاتب
ذلك بأن الإسلام ينظر للإنسان بنظرة جماعية مطلقة بعيدة عن تلك النظرة
الفردية التي تنظر بها الأيدلوجيات الغربية إلى الإنسان ...

ويعقب العقاد على هذا الرأي بأن هذا الكاتب يخطيء إذا فهم أن
الإسلام ينظر تلك النظرة إلى الشخصية الإنسانية ، لأن تواريخ العرب
تحفل بالشخصيات المتميزة التي تعتبر كل شخصية منها عنواناً لخلق من
الأخلاق ، أو لطائفة متعددة من الشمائل الإنسانية . فليس في تواريخ
الغرب نماذج للأخلاق كنماذج الأحنف وحاتم وعترة والشافري ومن
ابن زائدة والحجاج وأشعب وحلق بغداد وغيرهم في الدلالة على الأطوار
الإنسانية التي يتسم بها الفرد بين الجماعة .

ولما ظهرت القصص العربية قبل ظهور القصص عند الأوريين كانت شخصياتها الأسطورية أوف وأوضحت من شخصيات الأبطال في أمثال هذه القصص المتأخرة ، كما يعرف كل من اطلع على حكايات ألف ليلة وسيف ابن ديزن وذات الهمة وحجز البهدوان والظاهر ببرس وغزوات بنى هلال ، وسائر هذه القصص التي ازدحمت بهنادج الشخصيات في الشجاعة والدهاء والفكاهة وغرابة الأطوار . ومثلها تلك الشخصيات التي أبرزتها مقامات البديع والحريري ، وعرضت فيها نماذج التجار والأمراء والأدباء المحتالين بالأدب على المعاش ، ونماذج الأزواج والزوجات بين مختلف الطبقات .

وهناك نوع من « الشخصوص » الفنية لا شك في كثرته وشيوعه بين الغربيين ، ولا في قلته وإهماله بين قراء العربية من أبناء الأجيال الماضية ، ونعني بهذا النوع من « الشخصوص » الفنية أبطال الملاحم الأسطوريين منذ أيام اليونان واللاتين .

ولكن هذه الملاحم لم تظهر في اللغة العربية لأن موضوعها لم ينظر في تاريخ العرب القديم ، لا لنقص في الخيال ، ولا لقصصور في التصوير النساني كما خطر لبعض الواهمين من نقاد الأدب الأوري . وموضوع الملاحم كما لا يخفى هو موضوع الحروب « الأسطورية » التي كانت تدور بين الآر باب وأبطال الإنس والجن من أنصاف الآر باب في عرف الأقدمين ، وكلها حروب وقعت بين أمم الملاحم وبين الأمم « الأجنبية » عند اصطدام الفريقين . ولم تكن في تاريخ العرب الأوائل وقائع من هذا القبيل ، ولا كانت لهم توارييخ خرافية توغل في القدم وتختلط بها الحوادث بتلفيقات الخيال ، وإنما كانت أخبارهم كالم عن حروب قبائلهم وعن الأزمنة التي يحفظها رواثهم ، ولا توغل وراء التاريخ إلى عهود الأسطورة والخرافة^(١) .

هذا مثل واحد يضع أمام أعيننا تلك الحقيقة الماثلة في عدد من النقاد المعاصرين — والعقاد منهم في الطليعة — الذين امتازوا بالفهم الصحيح والمعرفة الواسعة بأحوال الأمم والجماعات والتصرف في الفنون والأداب مما يعني بحق مفخرة للأدب العربي والنقد الصحيح.

ومثل آخر في محاولة وصل منهاج النقد عند الأوربيين بمناهج النقد عند العرب، ويجد مثل هذا البحث أو تلك المحاولة أروع صورها في كتاب الأستاذ محمد خلف الله «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» فهو بعد أن يشير إلى طائفة من أعلام النقد الأوروبي الذي برعوا في هذا المنهج يذكر في صراحة الواضح أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب «ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً، ولا مقصورة على دراسات الغرب، ولكن هناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة، وفي الدراسات المصرية المعاصرة»^(١).. ثم لا يكتفى بأن يورد هذا على أنه قضية أو تضليل، بل يتبعه بنصوص صريحة من أقران النقد العربي، كابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر، وطه حسين، والعقاد، وأحمد أمين... ثم يفيض فيأخذ أولئك النقاد بهذا المنهج، وافتنان بعضهم في قياس الأدب بهذه المقاييس. والكتاب كله يقوم على شرح أساس هذا المذهب وأعلامه من العرب والأجانب.

وكان هذا سبيل كثيرين من النقاد ومن الذين كتبوا في النقد الأدبي عند العرب أو عند غيرهم إذ حاولوا تقدير الآراء النقدية، ووصل أطراها، والإشادة بالآراء الجيدة التي سبق إليها العرب، واحتذاتهم فيها غيرهم من الأجانب، فلا تزال تخلق في أجواء النقد المعاصر في العالم كله. ومن ذلك ما كتبته تعقيباً على رأى قدامه بن جعفر في حرية الأديب، وفي تحريد الفن من كل غاية أخلاقية، بقوله: «هذا رأى قدامه في الأدب وفي حرية الأديب كتبه منذ أحد عشر قرناً، وسبق به برك Burk الإنجليزي الذي ألف رسالة

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وقده: ١٩

عنوانها «بحث فلسفى منشأ آرائنا فى الجلال والجمال» وقد ظهرت عام ١٧٥٦ ويقول لاسل آبر كرومبى عن إصراره فيها على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره في العاطفة: إنه أول منادأة بحقوق المذهب الحرفى النقد الأدبى ، أى النقد بمقداره المقياس الذاتى الصرف» ثم قلت : «ولا تزال نظرية قدامة في تجريد النقد الأدبى من المقاييس الأخلاقية تشغى بالمعاصرين ، ولا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة، ومنهم الأستاذ كروتشه الذى يؤكدى أن الفن فى حل من كل تمييز أخلاقي ، لا لأن وهب ميزة التحلل ، بل لأنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقي عليه . فقد تعبّر الصورة عن فعل يحتمل أو ينبع من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها ، من حيث هي صورة ، لا يمكن أن تحتمل أو تندم من الناحية الأخلاقية ١١...»

* * *

وقد ظهر عدد كبير من كتب النقد الأدبى التي درست هذا النقد دراسة واسعة الجوانب ، وشرحـت أصول الأدب ونظرياته ومبادئه النقد ومناهجه، وقد ضمـ كثـير منها الفـكرة العـربية إلى جانب الفـكرة الأـجنبـية واستنبـط منها قـوـاـعد مـوـحدـة ، ولـاـسـ يـعـنى هـذـا أـنـ هـذـهـ المـبـادـىـءـ أوـ القـوـاعـدـ كـانـتـ غـرـيـبةـ عـنـ تـلـكـ اـصـولـ وـالـقـوـاعـدـ ، ولـكـنـ الـجـدـيدـ فـيـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ هوـ تنـظـيمـ الـبـحـثـ ، وـجـعـلـهـ يـدـورـ حـوـلـ فـكـرـةـ وـاحـدـةـ أوـ أـفـكـارـ مـوـحدـةـ ، حـتـىـ إـذـاـ اـسـتـوـىـ فـيـ الـكـاتـبـ بـحـثـهـ فـيـهاـ ، اـنـتـقـلـ إـلـىـ غـيرـهـاـ مـنـ الـأـفـكـارـ مـاـزـجـاـ الـفـكـرـةـ بـالـفـكـرـةـ ، وـمـكـوـنـاـ مـنـهـاـ أـصـلـاـ مـنـ أـصـولـ الـأـدـبـ لـيـكـونـ هـذـاـ الـأـصـلـ مـقـيـاسـاـ مـنـ الـمـقـايـيسـ الـنـقـديـةـ التـيـ يـقـاسـ بـهـاـ الـأـدـبـ .

وفي طليعة تلك الآثار كتاب الأستاذ أحمد الشايب «أصول النقد الأدبى» الذى درس فيه معنى الأدب وطبيعته وعناصره وأقسامه وعلومه ، ووظيفته في الحياة ، والعوامل المؤثرة في حياة الأدب من المكان والزمان والجنس ، والطريقة التاريخية والطريقة النقدية في دراسة الأدب .

(١) راجـمـ كـتـابـاـ (ـقـدـامـةـ بـنـ جـعـفـرـ وـالـنـقـدـ الـأـدـبـيـ) صـ ٣٨٩ـ مـنـ الطـبـةـ الثـانـيـةـ .

وكان الباب الثاني من هذا الكتاب للتعریف بالنقد الأدبي وموضوعه، وأتي بخلاصة تاريخية للنقد اليوناني والنقد العربي ، وتكلم في الذوق الأدبي وعن ناصره وأقسامه والعوامل المؤثرة فيه ، وفي النقد وضرورته ومتانته بين العلم والفن ، ووظيفته .

ودرس في الباب الثالث بعض مقاييس النقد الأدبي ، فدرس ذاتية النقد وموضوعاته ، وقد عقد فيه فصلاً للكلام عن العاطفة ومعناها، وعن العاطفة الأدبية وأساسها وتقسيمها ، ومذاهب العرب والفرنجية في ذلك ، ومقاييس العاطفة ، وهي الصدق والقوة والاستمرار والشمول والسمو . ثم فصلاً للخيال تكلم فيه عن أنواعه وقيمة ومقاييسه ، وفصلاً للحقيقة ومنزلتها في الأدب العام والخاص، ومقاييسها النقدية، وعن الأفكار وجدتها وصحتها والواقعية والمثالية والواقعية والخيالية ، وفصلاً للصورة الأدبية وخصوصيتها ، والصلة بين اللفظ والمعنى ، ولغى العقل والعاطفة ، ومقاييس الصورة الأدبية ، والأسلوب وصفاته ، وعلاقته بالموضوع وبالأديب .

وخصص باباً للسرقات الأدبية ، وباباً للموازنة الأدبية . وباباً لدراسة الشعر ، وعن ناصره ، وأقسامه عند الغربيين وعند العرب وأوزان الشعر وقوافيها . وباباً لدراسة النثر وأقسامه عند الفرنجية والعرب ..

ومن هذا العرض السريع نتبين سعة الجوانب التي تناولها هذا الكتاب ، ورجع فيها إلى عدد كبير من المصادر العربية القديمة والحديثة وعدد كبير أيضاً من المراجع الأجنبية ، مع الموازنة بين الفكرتين ، وابراز المبدأ المشترك الذي يستفاد من كليهما .

وكذلك ألف الأستاذ الشايب كتابه «الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأسلوب الأدبية» درس فيه البلاغة وتعريفها عند العرب والفرنجية وعلومها وموضوعها في الباب الأول .

وفي الباب الثاني درس الأسلوب وعناصره . ودرس في الباب الثالث الأسلوب العلمي والأدبي ، وتكلم في أسلوب الشعر وخراسمه من الوزن والقافية ، والكلمات والصور والتراكيب والعبارات ، وعرض لاختلاف أساليب الشعر باختلاف الانفعالات التي يعبر عنها وشخصية الشاعر والفنون الشعرية ، ثم انتقل إلى اختلاف أساليب النثر ، فتكلم عن الأسلوب العلمي ومقوماته ، وأساليب المقالة والتاريخ والسيره والمناظرة والجدل والتأليف ، ثم الأسلوب الأدبي في الوصف والروايه والمقامة والرسالة والخطبه . وفي الباب الرابع درس علاقة الأسلوب بالموضوع والكاتب وشخصيته ، ودلالته على تلك الشخصية . ودرس في الفصل الخامس صفات الأسلوب وهي الوضوح والقوة والجمال .

وهذه الدراسة توضح إلى حد كبير أصول الأساليب ، وهي أصول مستقاة من طبيعة الفن الأدبي وتقاليده ، وتعود في الوقت نفسه مقاييس تقيس بها الأساليب ، ويحكم بمقتضاهما عليها بالإجادة أو التقصير . كما أن هذه الدراسة لا تختص بعصر دون عصر ، لأنها تصل إلى الوقت الحاضر ، وإلى أعلام الفن الأدبي في الزمن الذي نعيش فيه ، ولا تقتصر الإفادة فيها على المراجع العربية دون غيرها من المراجع الأجنبية التي تؤيد الفكرة أو توضحها أو تصححها .

ومن هذه الآثار كتاب « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » الذي ألفه الأستاذ سيد قطب وقد ذكر في مقدمته وظيفة النقد الأدبي ، كما أوضحها في هذا الكتاب ، وهي تلخيص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمته التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته . وفي العالم الأدبي كله . وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية . وكشف العوامل النفسية التي اشتهرت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك (١) .

(١) النقد الأدبي : أصوله ومناهجه (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧) .

وقد درس المؤلف في هذا الكتاب العمل الأدبي الذي عرفه بأنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » ثم شرح هذا التعريف، وانتهى إلى أن الموضوع ليس مناط الحكم، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية ليست هي الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما الغاية الأولى والأخيرة، وهمما اللدان يحددان هو ضعف التعبير إن كان في فصل الأدب ، أو فصل العلوم، أو فصل الفلسفات (١٢) . ثم ينتقل إلى شرح القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي، ويشرح من فنونه القصة ، والأقصوصة ، والتخييلية ، والترجمة والسيرية ، والخطار ، والمقالة ، والبحث . ثم يتناول بالدرس مناهج النقد الأدبي ، وهي المنهج الفنى ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج التكاملى .

وأفاد المؤلف في دراسته من كثير من الكتب والفصول المتفرقة في الصحف والمجلات، مضافاً إليها قراءاته السابقة ، وهي تكاد تشمل كتب البلاغة والرواية والنقد في المكتبة العربية قديماً وحديثاً، كما أفاد من بعض المراجع الأنجليزية التي ترجمت إلى اللغة العربية .

ومن هذه الآثار كتاب الدكتور محمد مندر « في الأدب والنقد» وهو — كما يقول المؤلف — خلاصة في الأدب والنقد ، راعى عند كتابتها ألا يشتملها بالتفاصيل، حتى لا تختلط معالملها ؟ ولا تتعقد سبلها (١) وقد درس فيه أنواع النقد الأدبي ، الذاتي ، الموضوعي ، والعلمي ، والتاريخي ، واللغوي .

وأورد لمحات من تاريخ النقد عند اليونان وفي العصور الحديثة ، وعن المذاهب الأدبية : الكلاسيكية ، والرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والرمزيّة ، والفنية . وعني المؤلف بالنقض المسرحي فتكلم عن طبيعة المسرحية

(١) في الأدب والنقد : ص ٤ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة)

اليونانية ، والمسرحية اللاتينية ، والمسرحية في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، وعن الدراما والكوميديا ، والمسرح الحديث .

كما كتب الأستاذ أحمد أمين في كتابه « النقد الأدبي » فصولاً عن أشهر المذاهب الأدبية في أوربا ، وأشهر نقادها، فتكلم عن الكلاسيكية والرومانтика في دراسة تحليلية ، كما تكلم عن مدرسة الجماليين ، وعن المذهب الرمزي ، ذاكراً أعلام كل مذهب من تلك المذاهب ، وقال إنه اقتصر في دراسة تاريخ النقد الأوروبي على العصور الوسطى والعصور الحديثة ، لأنها أكثر اتصالاً بآدابنا وأمس بحياتنا (١) . وقد أفاد في كتابة هذه الدراسة من كتاب تاريخ النقد لساندسبيري ودائرة المعارف البريطانية وغيرهما من المصادر الأجنبية ، وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمي كتاباً عن « الرومانтика » والدكتور درويش الجندى كتاباً عن « الرمزية في الأدب العربي » .

وألف في المذاهب النقدية الدكتور ماهر حسن فهمى ، وذكر السبب في تأليفه كتابه « المذاهب النقدية » وهو اختلاف نقادنا في مذاهبهم النقدية على الرغم من أنه تجمعهم رؤية واحدة ، ويعيشون في عصر واحد ثم ذكر أن الكتابين الوحدين اللذين تناولاً هذه المذاهب لم تكتمل صورة هذه المذاهب في ذهن مؤلفيهما . فسيدق قطب في كتابه « النقد الأدبي » يجمع بين المذهبين الكلاسيكي والتأثرى ، ويسميهما المذهب الفنى على ما بينهما من اختلاف شديد في الأصول النظرية وفي التطبيق العملى ويكتفى فى أكثر الأحيان بنقدنا العربي ثم يختتم كتابه بما يسميه « المذهب التكاملى » دون أن يحاول توضيح هذا المذهب . وأحمد أمين يعرض للنقد العربي والأوربى في كتابه « النقد الأدبي » عرضاً لا تتضمن فيه المذاهب ، ولكنه يلتفت إلى النقاد أكثر من التفاته إلى المذاهب التي قد تجمعهم على اختلاف بيئاتهم .

(١) النقد الأدبي للأستاذ أحمد أمين ٢٦٧ .

فوجز الكاتب الموضوع في حاجة إلى تتبع جذور هذه المذاهب المعاصرة في نقدنا العربي أو في النقد الأوروبي حتى أصبحت مذاهب متكاملة لها أسسها النظرية ومحاولاتها التطبيقية. فتكلم عن المذهب الـ^{كلاسيكي} والمذهب التأثري والمذهب التاريخي، واختتم هذه المذاهب بالمدحوب التصويري الذي التقطه من النقادين العرب والأوروبيين، وأوضح مقاييس هذا المذهب، وحاول التطبيق العملي له.

واشتمل كتاب الأستاذ أحمد حسن الزيات «في أصول الأدب» على دراسة للرواية المسرحية في التاريخ والفن، وأنواع الرواية: المأساة، والملحمة، والمأساة العصرية أو الدراما، والملحمة، مع تحليل واف لأشهر أنواع الرواية قديماً وحديثاً، وتعريف بأصول كل نوع من تلك الأنواع. ودرس الدكتور محمد غنيم في كتابه «المدخل إلى النقد الأدبي الحديث» نقد أرساطو في الشعر والخطابة وأسلوب كل منها، كما درس بعض قضايا النقد الأدبي عند العرب، فتكلم في الأجناس الأدبية، وتنظيم أجزاء القول، والأهداف الإنسانية للأدب، والوجه البلاغية فيه، واللفظ والمعنى، ثم انتقل إلى النقد الحديث فدرس بعض قضاياه كالوحدة والصياغة والالتزام في الشعر، ثم انتقل إلى القصة فدرس تطورها والحكاية فيها وأشخاصها وأسلوبها.

وأكثر تلك الآثار التي أشرنا إليها يغلب عليها الطابع النظري. وهناك بعض الآثار التي عنيت بالجانب العملي أو الناحية التطبيقية على تلك الأصول النظرية، والمذاهب التجنبية، وفي مقدمتها كتاب الأستاذ مصطفى السحرقى «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» الذي تتبع فيه بعض الشعراء بالنقد على المنط الأوربي الحديث، وأوضح المذاهب المختلفة في النقد من مذهب فنى ومذهب واقعى، وتكلم في مقاييس النقد الأدبي، والانفعالات الشعرية، والفكر في الشعر، والموسيقى الشعرية، والشعر الرمزي .. ثم نقد الشعر في مصر، واستعرض من نقدوا كالعقاد والمازنى في «الديوان» وكتاب «على السفورد» للرافعى، و«حديث الأربعاء» للدكتور طه حسين، وكتاب «في الميزان».

للكثير مندور ، وهكذا.. فكان حلقة جديدة في النقد المعاصر^(١) .

ومن تلك الآثار النقدية التي عنيت بالجانب التطبيقي كتاب الدكتور مندور الذي سماه «في الميزان الجديد» وقد تأثر فيه بذهب الفرنسيين في هذا المنهج التطبيقي الذي درس على أساسه طائفة من الآثار الأدبية المصرية المعاصرة ، وطائفة من أدب المهاجر الذي سماه «الآدب المهموس» وكذلك طبق مناهج النقد على أبي العلاء المعري .. ويشير المؤلف إلى تأثيره بمنهج الفرنسيين في مقدمة كتابه حيث يقول «كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعليها في النفس ، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه «تفصير النصوص» ، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الأدباء وتفسيرها والتعليق عليها ، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضًا تطبيقيا تؤيده النصوص التي يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التي تتصل بالأدب ، فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد بل ولا تاريخ أدب فرنسي ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص . ومن هنا قلما نجد في اللغة الفرنسية كتبًا في النقد الأدبي النظري على نحو ما نجد في اللغة الانجليزية مثلاً . هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأى المؤلف ، وإن كان - كما يقول - قد نظر إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرص على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمد على الموازنات لإيضاح الفروق التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب^(٢) .

وكتاب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرق «النقد الأدبي من

(١) راجع «النقد الأدبي» الملخص لأحمد أمين ٤٥٦ .

(٢) في الميزان الجديد ص ١ (طبعة لجنة النايف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٤٤).

خلال تجاري (١) . يمثل التقاء الجانب النظري بالجانب التطبيقي ، ففيه حديث عن النقد وما هيته ، وتقويم عام لاتجاهاته ومناهجه ، وعن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافي للنقد والنقد ، ومناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد . وقد تأثر بحث المؤلف بعوامل كثيرة ترفع منزلته في عالم النقد المعاصر ، وهذه العوامل هي خبرة المؤلف الطويلة وتجاربه الواسعة في عالم النقد ، ثم ثقافة أدبية عربية حصلها وغاص إلى أعماقها في صبر وأناة ، واطلاع واسع على مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية عند الآجانب ، يعاصر ذلك كله عقل مستنير ، وتواضع جم ، مع بعد عن الأدعاء والغرور . وهم الصفتان اللتان كثيراً ما شوهتا صفحة النقد المعاصر .

— ٧ —

ولم يتخل النقد المعاصر عن وظيفته الأولى ، وهي العناية بصحة العبارة وسلامتها من الأخطاء اللغوية وال نحوية ، والإيماء على الأدباء الذين يخرجون على أصول اللغة وقواعد الإعراب ، وقد كان ذلك الإتجاه من أهم الاتجاهات التي عرفها النقد العربي القديم عند ظهور الطبقة الأولى من علماء اللغة والنحو ، ويدرك تاريخ النقد العربي وقوف عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي في وجه ما رأه في شعر الفرزدق من الأخطاء في مثل قوله :
إليك أمير المؤمنين رمت بنا هموم المنى والهوجل المتعسف
وغض زمان يابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتا أو مجلف (٢)
فقال له ابن أبي إسحاق : على أي شيء ترفع « أو مجلف » (٣) .

(١) من مطبوعات محمد الدراسات العربية العالمية (طبعة لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٦٢) .

(٢) المسحت الهالك ، والمجلف الذي يحيط منه بقية .

(٣) راجم صفحة ٩٣ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا (دراسات في نقد الأدب العربي) - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠ وفيه أمثلة كثيرة لانعد المغوى والنحوى .

وقد استمر هذا النقد في جميع العصور نتيجة للتساهل في استعمال الألفاظ أو الجهل بالصحيح ، ويختلف الأدباء في تلك الصحة تبعاً لاختلاف مقاومتهم اللغوية وال نحوية .

وقد وقع الأدباء المعاصرون نتيجة لهذا أو ذاك في كثير من الاستعمالات التي لم يلتزموا فيها الحرص على سلامة العبارة والسمو بأدبهم عن تلك الأخطاء ، مع أن المفروض ابتداء في اللغة الأدبية بل وفي غيرها أن الصحة مسلّم بها ، ليبحث الناقد فيما وراء ذلك من خصوصيات الأدب في التعبير والتصوير . حتى لقد استطاع أحد الدارسين أن يُولف كتاباً في « عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية » وهو الأستاذ محمد عبد الباسط بركات الذي يقول في تمهيده « إن صحبتي لديوان حافظة طالت .. ووجدت كثيراً من المواطن التي زلت فيها قدمه .. إن حافظنا كان في مزاقه هذه جريئاً على اللغة ظالماً لها ، وقد أذلها لشاعريته ، وأخضعها لأوزانه وقوافيه في غير مبالغة أو تحرج (١) ..

ومن أمثلة النقدات اللغوية في هذا الكتاب ما نجد فيه حافظنا في قوله :

سما فرقه والشرق جزلان شيق لطمعته والغرب (خذلان) يرقب

يريد حافظ بكلمة « خذلان » المخدول ، ولا وجود لهذه الكلمة في اللغة العربية ، ففي القاموس المحيط : خذله وخذل عنه خذلا وخذلانا بالكسر ؛ ترك نصرته ، فهو خاذل وخذلة ، وهي خاذل وخذول ، ومخذول وفي المصباح المنير : خذلاته تخذيلا ، حملته على الفشل ، وترك القتال فهو خذلة . وفي أساس البلاغة : هو خذال لاصحابه وخذول غير نصور ..

وفي قول حافظ :

الضارب الجزية منـذ (أنتشى) على يراع الشاعر المبدع

(١) عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية ٩ (مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٥٣).

فأُتي حافظ بكلمة «انتشى» ي يريد بها «نشأ». وليس في اللغة «انتشى» بهذا المعنى. وفي المصباح : نشأ الشيء نشأ من باب نفع ، حدث وتجدد . وفي القاموس : نشأ كمنع نشا ونشاء ونشأة ونشاءة حي ورباوشب . وفي أساس البلاغة : نشأت في بني فلان وموالدي ومنشئ فيهم ، ونشأ فلان نشأة حسنة ونشأة ، وأنشيء في النعيم ونشيء ...

ونقد حافنا في مطلع قصيدة في ذكرى شكسبير :

يحيلك من أرض الكناة شاعر شغوف بقول العبريين مغرم
في جاء بكلمة «شغوف» بمعنى محب ، والصحيح مشغوف بكذا ..
ومن الملاحظ أن هذا اللون من النقد قد خفت حدته ، وعزف عنه
أكثر النقاد أخيراً ، لأنهم رأوا أن مثل هذه الأخطاء قد اتسع مجالها ،
وأصبحت من الكثرة بالدرجة التي يصعب معها الإحصاء ، ولا شك أن
الذين يسونغون العافية لغة للأدب أو لبعضه ، ويقبلون اضطراب
العروض واحتلال المؤازين ليس ب الكبير عليهم أن يتقبلوا اللحن القليل
أو الخروج على أصول اللغة في بعض المواضع ، حتى أصبح الباحث عن
مثل هذه الأخطاء في هذا الزمان يسمى رجعياً متأخراً .

* * *

وبعد هذه الجولة مع النقد المعاصر في اتجاهاته نستطيع أن نحمل القول
عن هذه الاتجاهات في تلك الكلمات :

١ - أن النقد المعاصر استطاع أن يساير الأدب الحديث ، وأن يتبعه
في نهوضه وتطوره وتجدده في كل ناحية من نواحيه ، وفي كل فن من فنونه
التقليدية وفنونه المستحدثة .

٢ - وأن هذا النقد لم ينس واجبه نحو الأدب القديم ، فأعاد تقويمه
و درسه دراسة جديدة فيها كثير من التصحيح للموازين القديمة ، وربط
اتجاهات هذا الأدب بالأدب العالمية التي سبقته والتي عاصرته ، وكذلك
بالأدب الحديث عريمه وأجنبيه .

٣ — وأنه جمع شمل النقد العربي القديم ، وأحيا معاجمه؛ فدرس منهاججه وأفكاره ونظرياته ، كما درس تطوره والعوامل المختلفة والتيارات التي وجهته أو أثرت فيه.

٤ — وأنه قوم تملك النظريات ، وأشار بما يستحق منها الإشادة ، مشيراً إلى أسماء التي ت berhasil بأصول النقد العالمي الحديث ، أو التي تتفق عند طبيعة الأدب العربي وخصائصه التي لا توجد في غيره من الأداب التي كانت لها مقاييس خاصة تلائم طبيعتها .

٥ — وأنه كتب في فنون الأدب وأصولها كثيرة . يتناول كل كتاب منها فناً خاصاً من فنون الأدب في دراسة موضوعية عميقه .

٦ — وأنه عنى بالدراسات المقارنة بين الأدب العربي في عصوره المختلفة ، وبينه وبين غيره من الأداب العالمية مفسراً الظواهر الخاصة به ، والمشتركة بينه وبين الأدب الإنسانية .

٧ — وأنه استطاع أن يفيد من التيارات العالمية في النقد الأدبي ، وأن يوحد بينها وبين أصول النقد العربي ، وأن يكون منها مراجعاً موحداً ومعالماً واضحة للأدب وفنونه .

٨ — وأنه عنى بالبحث عن المذاهب الأدبية وتاريخها وأصول نقدتها عند الأجانب ، مستعيناً بترجمة ما كتب الأوروبيون فيها ، كما حاول تطبيق أصول هذه المذاهب على بعض الأدباء العرب ؛ كما أنه لم ينس تطبيق بعض معالم النقد العربي القديم على الأدب المعاصر .

• • •

تملئ إشارة إلى بعض النواحي التي يمجد بها النقد العربي المعاصر . ولكننا نخطيء إذا كنا نذهب إلى أن هذا النقد كله يمكن أن يحظى بمثل هذا الاهتمام ، أو أنه بذلت فيه أمثال تلك الجهد ، أو أنه حقق الغايات الجليلة التي يسعى إليها النقد ، ويجد في تحقيقها ، من تمييز القيم الفنية في

الأعمال الأدبية في فهم و تذوق و تجرد ، فإنه لا يساورنا الشك في أن النقد إذا كان قد ظفر بعده من النقاد ذوى الأصالة والذوق والثقافة التي أعادتهم على التميز وعلى حسن التقدير ، وعلى تحقيق كثير من الغايات التي يسعى إلى تحقيقها النقد الأدبي ، فإنه ابتدى بكثير من أقحموا أنفسهم فيه من الجهلة الأغراط والأدعية المتطفلين الذين شوهو أصفحةه بالأراء الفطيرية والأحكام المبتسرة التي ينطر فيها الدارس فيعجب و يتساءل : كيف اجتمع في هذا العصر ذلك الخلط العجيب من العمالة والأقزام ؟ وكيف استطاع أولئك الأقزام أن يصارعوا العمالة ، وأن يتطاولوا إلى سماء ذلك الفن الرفيع ؛ وكيف سمح الذوق الأدبي لتلك الأصوات المذكورة التي يفضلها نقيق الصندع ونعيوب الغراب أن ترتفع ، أو أن تختلط بالأنغام الصافية في أجزاء العزلمة والجمال ، وأن تنسع الصحن والمجلات والأوراق والكتب والإذاعات لتلملأ الغثاثات التي غشتها الهرى ، وأنبات عن الجهل وسوء الطبع ؟

ولعل المتسائلين يجدون شيئاً من الجواب على تساو لهم في شيء مما قدمناه عن النقاد وطبقاتهم في الفصل السابق ، وعن العوامل التي أتاحت لهذا النقد الهزيل سبيل النشر والرواج ، فغدا أصحابه ينوهون بألوان من النتاج خلت من كل قيمة فنية ، ويفندون أو يهملون مثلاً للفن الأدبي في أسمى حالاته ، لأنهم مأجرون قبضوا ثمن الإشادة والتنزيه ، كما قبضوا ثمن التنديد أو الإغفال مالاً أو أملاً أو غرضاً من أغراض الحياة ، وكان ذلك على حساب الأدب والفن الرفيع . وقد يجد المتسائلون شيئاً من الجواب في مثل قول الشاعر القديم الحكيم :

ولكن البلاد إذا اقشعرت وصح نبتها رعن الهشيم

فقد اقتحم أولئك ميدان النقد من غير فكرة واضحة في أذهانهم عن الأدب أو عن المثل التي يتطلعون إليها فيه ، وغدوا يتكلمون في الأدب من غير مقاييس يعتقدونها ، ومثل يؤمنون بها . ولذلك صاروا يتخطبون في

أقوالهم، ويترددون بين المذاهب المتباعدة، وكثيراً ما ترى أحدهم يبدى رأياً ويبدى حماسة في الغيرة عليه والدفاع عنه، وسرعان ما تراه قد نسى ما كان قال، فغدا يدافع بالغيرة نفسها وبالحماسة ذاتها عن الرأى المضاد، الذى يقف مع الرأى الأول عن طرف فى تقىضى ١

وما النتيجة؟ إنها نتيجة مؤسفة، كلام فى الهواء أو لغو على الأوراق، والمأسف أكثر من هذا أن يعد أمثال هؤلاء نقاداً، بل زعماء للنقد الذى أصبح يسموه بعض المفسسين. وأصبح الأدباء فى حيرة من أمرهم، أى سبيل ينتهجون، وما معالم الأدب الجيد الذى يرضى النقد الأدبي ويقع هو قعده من أذواق النقاد ومقاييسهم؟

و سنحاول فى الفصول التالية أن نعرض لأهم القضايا التى عرض لها النقد المعاصر، لنورد فيها سائر الآراء التى تمثل الاتجاهات النقدية، وترسم صورة واضحة لمعالم كل اتجاه، وخصوص كل فكرة.

الفَصْنُلُ الثَّالِثُ

نَفْتُدُ الْأَغْرِاضِ الْأُدْبِيَّةِ

حمل العصر الحديث إلى الأمة العربية كثيراً من الأسباب التي دفعت حياتهم دفعاً شديداً امتد إلى أكثر نواحي الحياة العربية التي انتعشت بعد الذي أصابها من الركود في الفترة السابقة التي يئثر بعض مؤرخى الأدب والحياة تسميتها «الفترة المظلمة» وهي تسمية ظالمة لا تمثل الواقع تماماً التمهيل إذ أنه على الرغم من سلطتها كثيرة من عوامل الضعف على نواحي الحياة في تلك المنطقة الواسعة إلا طراف التي تمت من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي، والتي تعمّرها بجموعات كبيرة من الشعب العربي — ظهرت آثار الحياة في بعض أرجائها في أثناء تلك الفترة التي يئرخون بدءها بسقوط بغداد سنة ٦٥٦هـ و يجعلون نهايتها الحملة الفرنسية التي يئرخون بها بدء النهضة في هذا الجزء من العالم، وقد تخفي بعض معالم الحياة في ناحية من النواحي لظهور واضحة في ناحية أخرى، أى أن البذور الصالحة التي غرسـت ونمـت ونضـحت ثمرـتها في عـصر القـوة والـحضـارة العـربـية ، خـلفـت بعضـ البـذـور الصـالـحةـ الـتـيـ اـسـتكـنـتـ فـيـ أـعـماـقـ هـذـهـ الـأـمـةـ تـرـقـبـ الـظـرـوفـ الـموـاتـيةـ للـإـنـباتـ وـالـازـدـهـارـ ، أـىـ أـنـهـاـ لمـ تـمـتـ تـمـاماـ كـاـكـانـ يـقـالـ .ـ ثـمـ كـانـتـ مـنـ بـعـدـ دـوـافـعـ النـفـوـ وـالـتـقـدـمـ كـاـقـلـتـ دـوـافـعـ قـرـيـةـ أـيـقـنـتـ الـيـنـامـ وـأـحـيـتـ الـعـزـائمـ وـنـهـتـ الـأـذـهـانـ ، وـبـصـرـتـ الـعـربـ بـخـرـوبـ التـقـدـمـ الـتـيـ أـحـرـزـتـهاـ أـمـمـ أـخـرىـ سـيـقـتـهـمـ إـلـىـ التـقـدـمـ وـالـنـهـضـةـ .ـ

وـكـانـ مـنـ الطـبـيـعـيـ أـنـ تـبـدـأـ النـهـضـةـ بـحـرـكـةـ بـعـثـ شـامـلـةـ لـتـلـكـ الـبـذـورـ الـكـامـنـهـ فـيـ نـفـوسـ الـعـربـ وـعـقـولـهـمـ ، وـأـنـ تـجـددـ عـنـهـمـ مـفـاهـيمـ الـأـشـيـاءـ

تبعاً لتصورها في حياة التقدم والتطور في أضواء المعرفة الحديثة التي أخذت تشع في هذه البلاد وتنشر في أرجائها، بوفود العلماء إليها من كثير من البقاع التي دبت فيها حياة العلم والمعرفة، وانتعاج أبنائها مصادر تلك المعرفة، وكان لذلك الاتصال أثر بعيد شمل نواحي الحياة ووجهات التفكير، كما كان للطباعة أثرها الواضح في تشجيع حركة البحث والتجميد بما يسرت من نشر مصادر المعرفة قديمها وحديثها، وكذلك كانت الصحافة عاملاً منها من عوامل النهضة ووسيلة لبث الدعوات الإصلاحية التي قادها جماعة من زعماء الإصلاح في السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون، وليس هذا المجال مقام بسط لعوامل النهضة ومصادر الثقافة في هذا العصر، وإنما الذي يعنينا أن الحياة العامة قد تطورت، وأن أساليب التفكير والبحث عن الحقائق قد تقدمت، وأن الاطلاع على نهضات الأمم والشعوب، والوقوف على ما بذلته من جهود، وما أعدته للأفراد والجماعات من أ- باب السعادة والكرامة والحرية والمعرفة الحقة - كل ذلك كان جديراً بأن تتحذى به الأمة العربية، وتأخذ بأسبابه بعد أن عاشت قرارات طويلة من حياتها في سلسلة من الأجداد التي عرفها التاريخ وحرص عليها حرصه عن كل غال نفيس من التراث الإنساني.

* * *

وكان كل ذلك من أهم العوامل في بirth الأدب العربي، والعدول به عن مناهج الجامدين، ليساير الحياة المتطرفة المتتجددة التي تحاول هذه الأمة أن تصل إلى أعلى درجاتها، وتعيد سيرتها الأولى في قيادة العالم وخدمة الإنسانية . بل إن كثيراً من الأدباء أنفسهم كانوا في مقدمة أصحاب الدعوات إلى النهضة والإصلاح ، وكان أدبهم هو المعبر عن تعانى الأمة في حياتها من آلام ، وما تطلع إليه من الآمال ، وكان هذا من أهم الأسباب في تقدير الأدباء وإكبارهم ، في مطلع عصر النهضة ، حتى بلغ أكثرهم درجة في المجتمع وحظوة بين أبناء الأمة ، لم يظفر بمنزلها كثير من الأدباء في عصور القوة والازدهار .

وكان من الطبيعي أن تتجدد مفاهيم الأدب في أشكاله وصوره ، وفي جوهره وسطحه ، وفي غايتها ومراميه ، ومعنى تجدد المفاهيم الأدبية أو تطورها ، تجدد النقد الأدبي وتطوره ، وتلك المفاهيم الجديدة هي أصول النقد الأدبي الحديث كما تصورها المعاصرون ، مع التسليم بما قدّمت من تعدد مناهج النقد وتبانيها ، وأختلاف النقاد في ثقافاتهم وعقلياتهم ، ولذلك كان من التسمية تسمية تلك المفاهيم أصولاً أو قواعد ، لأنها لا تستطيع أن تصل في عموم الفكرة إلى حد يمكن معه اعتبارها أصلاً أو قاعدة ..

نورة على الأغراض الراقة الفنية:

وكان من أهم جهات الأدب التي عالجها النقد الأدبي في هذا العصر . ناحية الأغراض التي كان يعالجها الأدباء في بداية هذا العصر ، وجلها كان يدور حول ذات الأديب وما يتصل به ، إذ كان يمدح من أسدى إليه يداً أو من يتوقع أن يكون إطاراً وسيلة لاجتذاب نداءه ، ويهجو من أغرته به عداوة أو حرم جداته ، ويرثي سرارة القوم حتى يطمع الأحياء بعدهم بحمل الذكر فينزلون إليه بما يستطيعون ، ويتعزل بمن شغل قلبه ، ويصف ما أثر في نفسه ، أى أن الأديب كان المحور الذي تدور حوله تلك الأغراض وكان لطيفة الحكم نصيب مذكور في هذا الأدب ، حتى كان لبعضهم شاعر أو أكثر يعددون مناقبه ، ويذكرون فضائله ، كما كان للخديع إسماعيل في مصر الذي اختص به شاعران هما الشيخ على الليثي والسيد على أبو النصر المنفلوطى ، وكان للأمير بشير الشهابي في لبنان الشاعر نقولا الترك والشاعر بطرس كرامه ، وتشبه بالحكم الأغنياء والسراءة كالسيد سليمان الشاوي الحميري في العراق الذي اختص به الشاعر كاظم الأزرى ، حتى لقد استصوب بعض النقاد تسمية الأدب في أوائل هذا القرن ، وكل أدب ينسج على منواله إلى وقت قريب ، باسم «أدب الملوك» أو «أدب الحكم».

ومثل هذا الأدب لم يعد يرضي أذواق النقاد في هذا العصر ، لأنه أدب ذاتي سداه ولحنته تمجيد الفرد .

ومن هنا تعاشر الصيحات معلنة إنكار هذا اللون من الفن الذي يخدع الشعوب عن المطالبة بحقها ، ويجعل أدباءها ، وهم الطبقة التي تتطلع إليها الآنظار في الآخر بيدها ، والتنبيه إلى حقوقها ، يلوكون هذا اللون الذي لايخدم عقيدة ، ولا يستطيع أن يدفع حياة الأمم وتحقيق آمالها خطوة إلى الأمام .

ولعل من أقدم الأصوات التي ارتفعت في المناداة بأدب ينبع من روح الشرف ، ويقدس من مشاعرها ، ويدفعها في طريق الحياة الكريمة وإلى الثورة على الأغراض السائدة التي كان يلوكها الشعراء ، تلك الكلمة المجيدة أو ذلك النداء الذي وجهه الزعيم محمد فريد في تلك المقدمة التي كتبها الديوان « وطني » الذي نظمه الشيخ على الغایاتى ، وقال فيها : « الشعر من أفعال المؤثرات في إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس في الحرث . ولذلك تجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعـة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالروماني واليونان وغيرهم .

« وليس من ينكر أن الأنشودة الفرنسية التي أنشأها الضابط الفرنسي « روچيه دى ليل » وسميت « المارسيليين » كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوربا الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية في مبدأ ظهورها . « لذلك كتب الكاتبون منها كثيراً في ضرورة وضع القصائد والأغاني الوطنية ، ليحفظها الصغار ، ويتعذّر بها في أوقات فراغهم ، ولينشدوها في ساعات لعبهم بدل هذه الأغاني والآناشيد التي يرددوها الأطفال في الأزقة خصوصاً في ليالي رمضان المبارك ، كما كتبوا في لزوم تغيير الأغاني التي تنشد في الأفراح ، وكلها دائرة حول نقطة واحدة ، هي الغرام ووصف المحبوب

بأوصاف ما أنزل الله بها من سلطان . فقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء في الغرب أو في الشرق إماثة الشعر الحماسي ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء ، وابتعادهم عن كل ما يربى النفوس ، ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال ، كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع ، حتى أصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد في الدنيا ، والخوض على الكسل ، وانتظار الرزق بلا سعي ولا عمل .

« تنبهت لذلك الأمة المغلوبة على أمرها ، فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والآناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة ، وباللغة العامية لطبقات الزراع والمصنوع وسواهم من العمال غير المتعلمين . فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات .

« ويسرنى أن هذه النهضة المباركة سرت في بلادنا ، فترك أغلب الشعراء نظم قصائد مدح للأمراء والحكام ، وصرفوا هممهم ، واستعملوا مواهبهم في وضع الأشعار الوطنية ، وإرサها في وصف الشؤون السياسية التي تشغله الرأى العام ، وقد لاحت « وطنية » في طليعة هذه النهضة الميمونة .

« وما يزيد سروري أن شعراء الآرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان في مأساة « دنشواى » ومانشأ عنها ، وفي المرحوم مصطفى باشا كامل ومجهوداته الوطنية ، وفي موضوع قناة السويس . وأخذوا ينشدونها في سهرهم وأفراحهم على آلاتهم الموسيقية البسيطة ؛ وهي حركة مباركة إن شاء الله ، تدل على أن مجهدات الوطنية قد أثمرت ، ووصل تأثيرها إلى أعماق القلوب في جميع طبقات الأمة ، وتبشر باقتراب زمن الاستقلال ، والخلاص من سلطة الفرد بإذن الله .

« فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المدح في أيام معلومة ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالمية

في خدمة الأمة وتربيتها ، بدل أن يصرفوها في خدمة الأغنياء وتملّق النساء والتقرب من الوزراء ، فالحكام زائلون ، والأمة باقية (١) .

وهذه الكلمة تمثل إلى حد كبير إحساس الزعماء والمصلحين السياسيين والاجتماعيين بالحاجة إلى الأدب والانتفاع بذواهـب الأدباء في بث روح الحماسة في الشعب ، ودفعه إلى ميادين القوة والعمل . وهي في الوقت ذاته تمثل ثورة على أغراض الشعر ، واتجاهاتها نحو تعظيم الأفراد ، وإهمال الشعب بين براثن العبودية والجهل ، وكان هذا الإحساس يمثل اتجاهاتـ قدـ يـ جـديـداً ، ولعلـ هـذا الـاتـجـاهـ أوـ لـعـلـ ذـالـكـ الأـصـلـ النـقـدـيـ كانـ أـولـ نـقـدـ جـادـ وجـهـ إـلـىـ الـأـدـبـ وـإـلـىـ اـتـجـاهـاتـ الـأـدـبـ .

وقد وجد هذا التـمـدـدـدـاـهـ في نـفـوسـ كـثـيرـ منـ الـأـدـبـاءـ وـالـنـقـادـ ، وـتوـالتـ الكلـماتـ فـيـ تـأـيـيدـ هـذـهـ الدـعـوـةـ ، وـفـيـ الـحـمـلةـ عـلـىـ الـأـدـبـاءـ الـذـينـ اـسـتـمـرـواـ الدـورـانـ حـوـلـ أـنـفـسـهـمـ بـغـيـةـ إـشـبـاعـ نـهـمـهـمـ مـنـ جـيـوبـ الـحـكـامـ وـالـمـتـرـفـينـ .ـ والـكـتـابـ وـالـشـعـرـاءـ ، كـمـيـقـوـلـ الـإـمـامـ الشـيـخـ مـحـمـدـ عـبـدـهـ ، «ـ هـمـ حـمـلةـ مـصـابـحـ الـهـدـاـيـةـ بـيـنـ أـيـدـيـ أـمـمـهـمـ ، فـإـذـاـ بـعـدـواـ عـنـهـاـ فـلـاـ حـاجـةـ هـاـ بـهـمـ وـلـاـ بـصـابـحـهـمـ»ـ !ـ وـأـصـبـحـ مـفـهـومـ الشـعـرـ كـمـاـ يـقـوـلـ الشـاعـرـ الـعـرـاقـيـ جـمـيلـ صـدـقـيـ الـزـهـاوـيـ»ـ ثـورـانـ الـأـرـوـاحـ الـتـيـ تـهـيجـ كـالـبـرـاـ كـيـنـ المـضـغـوطـ عـلـيـهـاـ ، فـتـنـفـجـرـ وـتـقـذـفـ بـالـنـارـ وـالـحـمـمـ عـلـىـ رـءـوـسـ الضـاغـطـينـ عـلـيـهـاـ ، وـسـلاـحـ الـإـنـسـانـيـةـ الـمـتـبـرـمـةـ تـحـارـبـ بـهـ الـإـنـسـانـيـةـ الـظـالـمـةـ ، وـهـوـ الـمـوقـظـ لـلـأـمـمـ مـنـ رـقـتهاـ ، وـالـنـافـخـ فـيـهـاـ أـرـواـحـ جـديـدةـ تـطـالـبـ بـحـقـوقـهاـ الـمـضـوـمـةـ ، وـتـدرـأـ عـنـهـاـ عـادـيـةـ الـاستـبـدـادـ ، وـالمـشـيرـ فـيـ الشـعـوبـ مـاـهـاـ مـنـ الـقـوـىـ الـكـامـنـةـ لـمـقـاـوـمـةـ ذـوـيـ الـأـثـرـةـ ، وـهـوـ الـذـىـ يـلـمـ شـعـثـهاـ ، وـيـجـمـعـ شـتـاتـهـاـ ، وـيـنـهـضـ بـهـاـ ، وـيـخـلـقـ فـيـهـاـ مـنـ الـضـعـفـ قـوـةـ .ـ وـالـشـعـرـ الـعـصـرـىـ هـوـ شـعـورـ الشـاعـرـ الـمـتـوـلـدـ مـنـ فـعـلـ الـمـحـيـطـ ، كـبـيرـ التـأـثيرـ فـيـ روـحـهـ .ـ

فيبرزه في صورة ألفاظ موزونة تعرب عنه، فلا يكون إلا صادقاً لا تشينه مبالغة ، وسهلاً ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفاته وروعته^(١)

وقد أشار الشيخ عبد القادر المغربي إلى أثر اتصالنا بمواطن الحضارة في إحساسنا بما ينبغي أن يتوجه الشعر إلى معالجته من الأغراض ، مشيراً إلى سبق الأدباء المصريين إلى هذا الاتجاه ، بسبب سباقهم إلى ذلك الاتصال ، وذلك في المقدمة التي كتبها لـ ديوان الشاعر العراقي «معروف الرصافي» حيث يقول : إن مقاصد الشعر التي تتطلبه حضارتنا الحديثة تيسرت لنا بسبب اختلاطنا بأرباب هذه الحضارة ، ووقفنا على شؤونها ومقوماتها ، وتصفحنا أقوال كتابها وشعرائها ، فلا يتمنى منا بعدها ، إلا احتذاء مثاهم ، والنسيج في الشعر العصري على منوالهم . وقد كان حظ الشعر العربي في مختلف الأقطار العربية على قدر حظ هذه الأقطار من اقتباس تلك الحضارة وارتقاء ملكة اللغة العربية في نفوس أهلها . فكانت مصر في طليعة تلك الأقطار ، ومن ثم نبغ فيها شعراء أدركوا أن الشعر أرفع من أن يخدم كيس الغنى وحسن الشغر ، وأن الشعراء في الشعب ينزله الحرارة في الركب ، فهم يوجهون إلى الرقى تيار عزيمته ، ويدركون في حب الإصلاح نازحيمته^(٢) ..

وشبيه بشوره الزعيم محمد فريد ثوره أديب المهر الكبير جبران خليل جبران في كلمته اللاذعة التي وجهها إلى الشعراء ، وفيها يقول : لكم من أغراض الشعر الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولی منها ما يتکبر عن رثاء من مات وهو في الرحم ، ويأبى مدح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستنكف من الفخر ، إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه

(١) من محاضرة ألفاها الزهاوى في المعهد العلمي ببغداد في سنة ١٩٢٢ - وانظر (الزهاوى وديوانه المفقود) للأستاذ هلال ناجي ١٨٩ (مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣)

(٢) مقدمة ديوان الرصافي : ص ١ (مطبعة دار المعرض - بيروت ١٩٣١)

وجله^(١) . وكذلك رد المجريون لهذا النقد ، وفي كلام كثير منهم هذه الثورة على الأغراض التقليدية التي كان بعض المعاصرين يحترونهـ ، ويسمى ميخائيل نعيمة ذلك « مصيبة » ويقول في ذلك : ليست المصيبة إلا كتاب عندنا ، بل المصيبة أن عندنا زمرة ، وال الصحيح جيشاً ، من حملة الأقلام ، ومسودي الأوراق ندعوهـ كتاباً ، ونقنـ بها « يطربونـنا » به كل يوم من التهـانـي والمرأـئـي والغـزلـ ظـانـينـ أنـ هـذاـ هوـ جـلـ ماـ وـجـدـتـ الأـقـلـامـ لـأـجـلـهـ ،ـ وـأـنـ هـذاـ هـوـ محـيطـ الدـائـرـةـ الـتـيـ يـقـدـرـ الـكـاتـبـ أـنـ يـجـوـلـ ضـمـنـهـ مـهـاـ كـانـتـ مـواـهـبـهـ .. أـلـيـسـ تـلـكـ الـأـجيـالـ الـتـيـ مـرـتـ بـنـاـ وـلـمـ تـبـدـ فـيـ خـلـالـهـ أـمـارـاتـ الـحـيـاةـ ،ـ وـلـمـ تـسـمـعـ لـأـبـاضـنـادـقـةـ فـيـ جـسـمـ الإـنـسـانـيـ ،ـ سـيـيـاـ كـافـيـاـ لـهـ لـهـ لـلـعـالـمـ عـلـىـ الـاعـتـقـادـ بـمـوـاتـنـاـ الـأـدـبـيـ^(٢) .

وقد وجدت تلك الثورة أنصاراً لها في كثير من النقاد فجرت على أقلامهم متأثرين بالوعي الوطني العام ، والإصرار على التحرر السياسي والتحرر الاجتماعي ، والدعوة إلى استعادة أمجاد الأمة بشحن النفوس بمعانـي الوطنية ونكران الذات في سبيل الأمة والوطن ، ورأوا أن الأدباء قد تخلوا عن رسالتـهمـ فيـ الـبـعـثـ وـالـإـنـهـاـضـ ،ـ «ـ إـذـنـ فـكـيـفـ يـجـرـؤـ هـؤـلـاءـ أـنـ يـنـتـسـبـواـ إـلـىـ الـعـرـبـ ،ـ أـوـ يـنـتـشـمـواـ إـلـىـ الـفـرـاعـنـةـ ،ـ وـهـمـ مـاـ يـحـسـنـونـ غـيرـ الـتـهـنـيـةـ بـمـوـلـودـ أـوـ الـتـعـزـيـةـ يـمـفـحـودـ ،ـ كـأنـهـمـ مـاـخـلـقـوـاـ إـلـاـ لـيـكـوـاـ مـعـ الـبـاكـينـ ،ـ أـوـ يـضـحـكـوـاـ مـعـ الـضـاحـكـينـ»ـ كـماـ يـقـولـ الـدـكـتـورـ زـكـيـ مـبارـكـ فـيـ كـلـمـةـ هـاجـمـ فـيـهاـ شـعـرـاءـ عـصـرـهـ ،ـ وـقـرـرـ فـيـهاـ «ـ إـنـاـ فـيـ حـاجـةـ إـلـىـ شـعـرـاءـ يـنـظـرـونـ بـعـيـونـهـمـ ،ـ وـيـسـمـعـونـ بـآـذـانـهـمـ ،ـ وـيـفـقـهـونـ بـقـلـوبـهـمـ»ـ وـذـلـكـ بـعـدـ أـنـ تـكـلـمـ عـنـ دـاـوـعـيـ الشـعـرـ عـنـدـ أـكـثـرـهـمـ ،ـ وـشـرـحـ أـثـرـ رـجـالـ الـأـحزـابـ فـيـ تـوـجـيهـهـمـ وـتـلـقـيـهـمـ معـانـيـ القـوـلـ ،ـ وـكـانـ مـاـ قـالـ «ـ فـيـ مـصـرـ الـيـوـمـ جـمـاعـةـ مـنـ شـعـرـاءـ ،ـ تـغـنـوـاـ كـثـيرـاـ فـيـ الـلـيـلـيـ الـخـوـالـيـ يـوـمـ كـانـ النـاسـ يـسـمـرـونـ فـيـ الـمـنـازـلـ ،ـ وـيـسـهـرـونـ فـيـ الـبـيـوتـ ،ـ وـكـانـ الرـجـلـ يـعـرـفـ بـالـشـعـرـ وـيـوـصـفـ بـالـأـدـبـ لـبـيـتـ يـقـوـلـهـ فـيـ تـحـيـةـ رـبـ الـقـصـرـ

(١) الأدب الحديث ٢١٨/٢ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ٣٩٣٧ (دار المعارف — القاهرة ١٩٤٦) .

أو تكريم السامرين ، وربما وصف بالعبرية لظرفه ينسبها إلى دعميل ، أو حديث ينقله عن أبي نواس .

« ثم قضى الله أن يرسل إلى بعض القلوب رسول الوطنية ، فانتقل من الخصوصيات إلى العموميات ، إلا أن الشعراء كانوا مع ذلك مقيدين بقيود من الرياء ، فكان حافظ إبراهيم لا يطرب للشعر ولا يخف له إلا بمحنة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان أحمد نسيم يمزج وطنياته ب مدح محمد إبراهيم هلال ، وكان شوقى يشوبها ب مدح صاحب السمو أمير البلاد . وكنت لا تسمع للشعراء شيئاً غير ما يدعون إليه يوم الاحتفال بفتح مدرسة ، أو تشييد معهد .. إلى غير ذلك مما يسوق إلى الشعراء سرقاً بداع الشهرة أو دافع المال .

« وكانت الأحزاب قد كثرت في مصر ، فكان لكل حزب شاعر ، ولكل شاعر أشیاع ، فتنافت الآراء وتناكرت الأهواء ، إذ كان الشعراء يستمدون وحيهم من سادتهم وكبارهم ، وكان سادتهم منشقين مختلفين ، فكانوا يضلونهم سواء السبيل .

« ثم شب جماعة آخرون لم يقدر لهم أن ينتموا إلى بعض الأحزاب ، فرضوا بالخول ، وأكتفوا من الشعر بأبيات يقولونها في الوصف ، أو تتفق يجيدونها في النسبي ، وربما التفتوا إلى ما ينعم به إخوانهم من السعة في العيش ، والبساطة في الجاه ، فأخذوا في شکوى الدهر وتأنيب الزهن ، ووصفوا الأدب بأنه رفيق الفقر وحليف المسكنة ، وكان بجانب هؤلاء جميعاً جماعة من النقاد ينقدون اللفظ والمعنى ، ويعرضون عن النحلة والمذهب . فكنت تقرأ الشيخ طه حسين في نقد حافظ ، فترأه جملة من المذاهب النحوية ، والباحث اللغوية ، وربما رأيت طائفه من ألفاظ السباب في خلال تلك السطور وضعها الكاتب حلية لبحثه ، وزينة لنقده ، وكان الويل كل الويل لمن يغفل عن ترzieh أولئك النقادين ، فيرمى وهو مقتذف .

وكذلك كان الشعراء يأخذون طرائق التفكير عن الأحزاب ، ومسالك التعبير عن النقاد ، ولم يكونوا في أنفسهم شيئاً مذكوراً .

« ثمَّ كان ما كان من الحوادث التي شلتَّتْ شملَ الجميع ، نففتَ كثيرون من أصواتِ أهلِ النقدِ والسياسة ، وعادَ الشُّعُراءُ إِلَى السُّكُون » (١) .

ويبدو أن هذه الثورة بعثت أصداء بعيدة أخذت تتجاوز بشدة في بيئات الأدب العربي في شني أقطاره ، ففي العراق كتب السيد محمد رضا الشبيبي في مقدمة ديوانه : رسالة الشاعر فيما نحن فيه لا تعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العضة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق ، فإذا كانت للشاعر جولة في وجهه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحي الخير وإذا مضت في فنه شعلة تنير السبيل الحالكة ، أو علت صرخة تثير العزائم الخاتمة ، أو سرت نفحات تحفي الرمم البالية ، فقد أدى الرسالة ، وهي هدفه الأقصى ، وفيها عوض عن كل فائت لكل من عشق فنه ، أو أخلص لمثله الأعلى (٢) .

• • •

ولم يقف هذا الأصل النقدي عند حدود الأفكار النظرية ، ولكنه طبق على كثير من الأعمال الأدبية وعلى كثير من أدباء عصر النهضة في مراحله الكثيرة وأطواره المتعددة ، وكان هذا الأصل واحداً من الأصول النقدية التي أجاد النقاد المعاصرون دراستها كما أجادوا تطبيقها على الأدب والأدباء . ولقد عدَّ البارودي حاملاً لواء التجديد في الشعر في العصر الحديث عند معظم مؤرخي الأدب ونقاده ، وهو كذلك عند العقاد الذي

(١) البدائع للدكتور ذكي مبارك ١٩٦١ .

(٢) ديوان الشبيبي : م و (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٠)

يصرح بأنه إمام الشعراء في هذا الطور الحديث ، وأنه بلا ريب صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر ، وإنقاذه من الصناعة والتكلف العقيم ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير^(١).

ولسكنه حين يطبق هذا الأصل من أصول النقد الحديث ، وهو أن يكون الشاعر لسان الأمة المعبر عن آلامها وأمانيتها يرى أنه ليس لإماماة البارودي معنى إلا معنى السبق والابتداء القوى الفائق في هذا النطح الحديث «أما أنه كان مثلاً لعصره جامعاً لنواحيه الأدبية أو الفكرية، فذلك معنى من الإمامة لم يكن من حظه ولا نظنه كان من همه . بل هو لم يكن مثلاً حتى لأشورة العرائية التي كان زعيماً من زعمائها ، وبطلاً مشهوراً بين أشهر أبطالها ، إذ كانت مشاركته في الثورة مشاركة الوزير السياسي والقائد الحربي ، لا مشاركة الشاعر الذي يصف شعور الجم眾 أو يذكيه بقصائده وأناشيده ، وتلاه شعراء آخرون كان حظهم في هذه الناحية مثل حظه ، وحكمهم في تمثيل أيامهم مثل حكمه . فإسماعيل صبرى وأحمد شوقي وحفني ناصف ومن ضارعهم من أبناء عصرهم يعدون في طليعة المدرسة الجديدة التي خلفت مدرسة العروضيين ، ولكنهم لم يعرضوا لنا في شعرهم إلا قليلاً من معارض الشعور في الحياة الشعبية ودرجات الانتقال من تفكير إلى تفكير . وعلة ذلك فيما نرى أنهم عاشوا في حيز الوظائف ، ولم يعشوا في غمرة الأمة بين دوافع المد والجزر ، وعواطف الشدة والرخاء (١٤).

وقد أكَّبَر العقاد من شأن الأدب الحديث الذي تبُوا منابر الأدب فيه فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ونقلتهم التربية والمطالعة أججات بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وكان أول ما ظهر من ثمرات ذلك أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء « وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في

(١) شعراء مصر وبنيائهم في الجيل الماضي ١٢ .

شعراءه أنهم رفعوا من مرانة الامتنان التي عرفت جيلته زماناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بالمولود وما نقض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرب من هو أول ذاهب في خلوته ، ويقذع في هجو من يكبره في سريرته ، ولا واقفاً على المرافق يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يدعي من شعره كما يدعي التاجر من بضاعته ، وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف ييننا ، أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذا كانت تنشد في الأشعار ، وينادي بها في صحوة النهار (١).

دفع عنده فمه المدح

وإن كان العقاد في بعض كتاباته يدافع عن شعر المدح ، ويعتقد أنه « من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب في وقت واحد في خطىء من يظن أن الأمم المتقدمة لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها إذ المدح جائز في كل أمة ومن كل شاعر ، فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيدة في مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المدح بين أبوابه الكثيرة التي يعرفها الغربيون أو الشرقيون . وإنما الخلاف في نوع المدح لا في موضعه على إطلاقه . فمدح الأمم المتعلمة غير مدح الأمم الجادلة ، والشاعر الذي يملك أمره يتبع في مدحه أسلوباً غير الذي يتبعه شاعر مغلوب على أمره . ومكانة الأديب في الأمة تظهر أتم الظهور من أساليب الشعراء في هاتين الحالتين فلن يقال إن للأدب مكاناً في الأمة والشاعر مضطر فيها إلى إذلال عقله وتسخير كرامته في مدح لا تسيغه العقول ، ولا يليق بالرجل الحر المريد لما يقول . ولن يقال إن الأمة متعلمة والمباغفات الشعرية فيها تؤخذ مأخذ

(١) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوان المازني - وانظر (مطالعات في الكتاب والحياة) ٢٧٩

الجد والوقار ، وهي أقرب إلى الهرزل والهجاء المستور ، أو لن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجردها ، وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكرًا لغير الرؤساء ، ولا ترى في الصفات التي يمدحون بها صفة ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها ، أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها . فحافظ يمثل أمته في مدحه ، كما يمثلها في قصائده الاجتماعية ، فهو مدح يدل على مراحل الأدب والحرية القومية في الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة ، وبهذه الخصلة أيضًا كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قليل النظير (١) .

ولا ينكر الدكتور زكي مبارك أن كثيراً من الشعراء اتخذوا مدح الملوك والأمراء وسيلة من وسائل العيش ، ولا ينكر أن كثيراً منهم وصل بذلك إلى أسفل درجات الإسفاف ، ويصرح بأن من النقائص النفسية أن يسخر الشعر تسخيراً في سبيل المنافع الزائلة ، ويعترف بأن هذه النقيصة تمثل طوائف كبيرة من شعراء اللغة العربية ، وإن كان من أسباب العزاء أن هذه النقيصة لم يتفرد بعارضها شعراء العرب ، فقد كان أكثر الشعراء في أوروبا يعيشون عالة على الملوك والأمراء ، ولم يعرف منهم باستثناء قلة الشخصية إلا القليل .

ولكنه مع هذا يقول بأن المدح ديوان العرب ، وهو الوثيقة الباقية على ما كان فيهم من كرم الشهائل والخصال ، والمادحون قد يكذبون ، ولكنهم في كذبهم يصوروون ما اصطلاح عليه معاصر وهم من ألوان المحاسن والعيوب ، فالشاعر الكاذب يقف كذبه عند حقيقة مدوحه ، ولكنه من الوجهة الاجتماعية صادق كل الصدق ، لأنه يصور ما يتشهى مدوحه أن يتصرف به من كرام الخلال... ويورد الدكتور مثالاً من شعر البايدية ومثالاً من شعر الحضارة، ويبين ما فيهما من عظمة الوصف وروعة التصوير ، ورسم

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ١٩

(م ١٠ — التيات المعاصرة)

الممثل التي يتطلع إليها الممدوحون ، فوق ما فيها من تخليد لآثار البيئة ، وتوسيع بعض المفاهيم . والباحث الذي ضربت بمدائنه الأمثال ، ليست مدائنه مما يجب أن يهم لأنها من صنوف الفلق والرياء ، يقول الدكتور ذكي مبارك : لقد تأملت تلك المائج فوجئت فيها كثيراً من الصور النفسية التي يقف عندها من يهتم بدرس دخائل النفوس ، وانظروا هذه الآيات من داليته في مدح ابن الزيات محمد عبد الملك :

واستوى الناس فالقريب قريب عنده والبعيد غير بعيد
لاميل الهوى به حين يحيى الرأى بين المقلل والمددود
وسماء لديه أبناء إسماء عيل في حكمه وأبناء هود
هستريح الأحشاء من كل ضغط بارد الصدر من غليل المهدود

ما رأيكم في هذا ؟ أترون سوء المنقلب في مصاير الناس يقع إلا بعلة الهوى في إمساء الرأى ، والتفرقة بين الأصدقاء والأعداء حين تنصب الموازين ؟ وهل ترون متعة أفضل وأروح من راحة الأحشاء من عنف الأضغان ، وبرد الصدور من غليل الأحقاد ؟ إن مثل هذا الشعر لا يغير بأسماع الممدوحين بدون أن يترك في نفوسهم شوقا إلى العدل ، وحنينا إلى سلامة الصدر من الغل ، فهو من نفائس الإصلاح ، ولو كره المتحذلقون !

« وفي القصيدة نفسها قطعة وصفية ، وإن كانت مدحًا فقد وصف « الكاتب » في شخص ابن الزيات وصفاً دقيقاً يعد نموذجاً من ماذج البيان ولكلم أن تقولوا إن في بعض هذه القطعة ما يجري في طريق المدح الفضفاض ، غير أنكم لا تستطيعون أن تنكروا دقة الوصف في هذين البيتين :

حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنباً ظلمة التعقيد
وركين اللفظ القريب فأدرك من به غاية المراد البعيد

تفصيماً دستور لنظام الكلام البللغ ، وهم يصلاحن للتمثيل في أكثر
معقّامات الإفصاح (١)

ويعلل الدكتور زكي مبارك عدم إجاده أدبائنا لوصف المخترعات
الحديثة بأنهم لم يخالطوها المخالطة التي تؤدي إلى انفعالهم بها ، وإنما ينظرون
إليها نظرتهم إلى شيء غريب عنهم ، وقد كان عجباً عند الشاعر حافظ إبراهيم
أن يجيد العرب وصف الناقة ، وهي تلك المركب الصعب ، ولا نجيد نحن
ـ وصف ذلك المركب الذلول « الأوتوموبيل ». ويعلق الدكتور زكي مبارك
على هذه الملاحظة بـ إن حافظاً لواحظ أن الشاعر العربي ما أطنب في وصف
ـ الناقة إلا لأنها كل شيء عنده ، ولأن أهله ورفاقه يعرفون من صفتها ما يعرف
ـ لعلم أن السر في عجزنا عن وصف « الأوتوموبيل » ليس هو ضيق اللغة كما
ـ يزعم ، بل لأننا ننظر إلى هذه المخترعات في الأرض كأننا ننظر إلى الشمس
ـ في السماء . ثم يقول : مالنا ووصف هذه البدائع الفتانة والنفائس الخلابة ،
ـ ونحن لاننعم بها ، ولا شيء فيها من صنع أيدينا ؟ إذن فلنترك وصفها
ـ وتقريباً لشاعراء الغرب ، أولئك الذين يجدون من السرور برکو بها ، ما كان
ـ يتجده العربي ، وقد علا ظهر البعير البازل ، أو تستم النقادة الهوجاء (٢)

ـ وهذا تعليل جيد من غير شك لأن الشاعر إنما يكون صادقاً إذا عبر
ـ عما أحس به وتفاعل معه من مظاهر الحياة ، ولكن هذه الفكرة كان زرى
ـ من الأفكار التي تسلم بحرية الأدب ، وقصر أدبه على وصف تجاربه
ـ الذاتية ، وإن كانت تمس هذه الفكرة ناحية جزئية إلا أنها تمثل مبدأ من
ـ المبدأين اللذين يميل بعض النقاد إلى الأخذ بأحدهما ، ويميل غيرهم إلى المبدأ
ـ الآخر الذي يدعى إلى أن يكون الأدب وسائر الفنون في خدمة الإنسان
ـ والمجتمع .

(١) البدائع ١/٦٠١ (الطبعة الثانية : للمطبعة المحمدية التجارية - القاهرة ١٩٣٥).

(٢) البدائع ١/٦٨٠.

الرُّدُب والمعرفة :

وكان من التيارات الجديدة التي تتصل بما يعالج الأدب من موضوعات، وبما يرى أن تقتصر رسالته عليه ، تيار يلغى الأدب ويقتضي على خصائصه الفنية التعبيرية عن العواطف ، ويتمثل هذا التيار في الدعوة التي نادى بها سلامه موسى في كتابه الذي سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغي أن يكون أساس البلاغة ، وينبغى أن تكون « مخاطبة العقل غاية المنشيء بدلًا من مخاطبة العواطف ، والبلاغة كما هي الآن في لغتنا العربية تخاطب العواطف دون العقل ؛ وهذا ضرر عظيم ، فإننا حين ننصح لأحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن في الدنيا ، ويتحذ أسلوبًا ناجعًا في الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق ، دون العاطفة والانفعال ، هدفه ووسيلته في كل ما يفعل . ولكن البلاغة العربية في حالها الحاضرة هي بلاغة العاطفة والانفعال فقط . وإذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ؛ ونبين قيمة الأرقام في التفكير الحسن ، ثم تأتي بعد ذلك الفنون ، وهي عاطفية إنسانية للترفيه الذهني . ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون (١) .

في هذه الدعوة كالتالي تقوم على أساس من الرغبة في نهضة الأمة في نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية ، أو تبدو كذلك ، إذ ترمي إلى توحيد البلاغة والأدب والفن جانبياً ، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق ، وتجريد الأدب من التعبير عن العواطف الإنسانية . والذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون ، ولا نستطيع أن ندعى أن الأدباء وحدهم هم الذين يمثلون الطبقة المفكرة في الأمة ، إذ الحقيقة أنهم إنما يمثلون

طبقة واحدة من أهل الفن ، إلا إذا اجتمعت الموهبة في إنسان ، فكان فناناً مفكراً ، وهو حيله مطالب بما يوفى حق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها والاعتراف بعدي ما تستطيع أن تؤثر في الإنسان وتوجهه من تصرفاً في هذه الحياة ، وهي في هذا التأثير أبعد أثراً وأشد خطراً في نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير في حياتهم ، والشعر — كما يرى العقاد — شيء لا غنى عنه ، وهو باق ما بقيت الحياة ، وإن تغيرت أسماليبه ، وتناسخت أوزانه وأعاريضه ، لأن مجرد حيشه وجدت العاطفة الإنسانية ، ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها في ذمك جميل وأسلوب بلينغ . وإذا كان الناس في عهد من عز ودهما الماضية في حاجة إلى الشعر ، فهم الآن أحوج ما يكرزون إليه بعد أن باشرت النفوس خراء من جلال العقائد وجهاتها ، وخلا الجانب الذي كانت تعمره من القلوب ، فلابد أن يخلفها عليه خلف من خيالات الشعر وأحلام العواطف ، وإلا كسر اليس القلوب ، وحطمتها رجة الشك واضطرب الحيرة ، ومما لا مشاحة فيه أن النهضات القومية التي تشحذ العزائم وتتحدوها في هرج الماء والثراء لا تطلع على الأمم إلا على أعقاب النهضات الأدبية التي يتيقظ فيها الشعور وتحرك العواطف وتعتلج نوايا النفوس ومهما زعموا . وفي هذه الفترة ينبع أعاظم الشعراء ، وتنظر أنفس مبتكرات الأدب ، فيكون الشعر كالناقوس المنبه للأمم ، والحادي الذي يأخذ بزمام ركبها .

ومن الممكن أن تفسر هذه الدعوة الغريبة التي دعا إليها سلامه هرسي بما رأه من الضعف الملحوظ في هذه الأمة في مجالات التفكير . في أوائل هذا العصر ، وهذا وإن كان صحيحاً مرجعه إلى عوامل كثيرة أدت إلى تدهور هذه الأمة في مختلف تواثي النشاط الإنساني ، ولا تقع مغبته على الأدباء ، ولو لا يسألون عنه وحدهم .

وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعي :

ثم اتسعت دائرة البحث في غاية الأدب ، وكثير الكاتبون فيها والقائلون بوجوب نهوض الأدب بعهدة الإصلاح الاجتماعي ، ومحاولة التروض بالأمة . وحملوا الأدباء تبعه التخلف الاجتماعي الملمحوظ وقد وازنوا بين أدباء العربية وأدباء أوروبا وأمريكا من هذه الناحية ، وخلصوا من هذه الموازنة إلى أن من عوامل إكبار الأدب الجنبي أنه استطاع أن ينهض بعبء الإصلاح الاجتماعي ، وذلك بشرحه العمل والمعوقات في بعض طبقات الأمة ، وأن من أهم أسباب هو أن الأدب العربي أنه لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه ومطامحه وآماله ومتابعه . وعبر النقاد عن أمثلهم في أن يتوجه الأدباء اتجاه إصلاح يجاري نهضة الأمة ويتابع خطواتها في سبيل التقدم ، بل يرسم لها سبيل التقدم ، وكان من الذين كتبوا في هذا الموضوع المرحوم الأستاذ أحمد أمين الذي قال إن أول واجب على الأدب العربي أن يتعرف الحياة الجديدة للأمة العربية ويقودها ، ويحدد في إصلاح عيوبها ، ويرسم لها مثيلها الأعلى ويستحضرها للسير إليه . إن الأدب العربي إلى الآن تغلب عليه النزعة الفردية لا النزعة الاجتماعية . وأرى أن الأدب العربي يجب أن يتوجه من جديد بقوه ووفرة إلى النزعة الاجتماعية ، حتى يعرض ما فاته منها ، ومستقبل الأمة العربية وحاضرها في أشد الاحتياج إلى الأدب الاجتماعي ينهض بها .

ويطمح الأستاذ أحمد أمين إلى أن يكون لنا في الأدب العربي أمثال برنارد شو في الأدب الانجليزي وأناطول فرانس في الأدب الفرنسي وتولستوي في الأدب الروسي ، وأمثالهم من وقفوا أدبهم على خدمة المجتمع وإشعاره بعيوبه واستشارته إلى التسامي ..

وهذا هو الأدب الأمريكي يحمل لواءه اليوم رجال مارسو الحياة العملية في شئونها ، ثم لم يكتبوا في خيال أو أوهام وأحلام ، وإنما يكتبون في مشكلاتهم المالية ومسائلهم اليومية وحياتهم الاجتماعية ، وأكثر

هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يتصبو إليه، وللأديب العربي أن يستوحى أمراً القيس أو شهر زاد ، ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب ، لا كل نوع ، ولا هو النوع الغالب ، ولا هو الأرقى .

ثم يرى أن الذي أوقع الأدب العربي في هذا النقص أن الأدب ظلل من ظلال الحياة الاجتماعية ، وللبيئة أثر كبير في تكوينه ، والأمم العربية قضت عهداً طويلاً في دور قوى فيه الوعي الفردي ، ولم يقم فيه الوعي الاجتماعي شأن الأمم كلها . ولكن الأمم الحية قطعت هذا الدور، وتعلمت الوعي الاجتماعي ، والأمم العربية لا يزال الوعي الاجتماعي فيها في حالة التكهن لم ينم ولم يتقو . فالوعي الاجتماعي يكون حيث يكون شعور أفراد الأمة بعلاقتهم وخيرهم واتجاه أفكارهم ، وإرادتهم لخير المجتمع بجانب الشعور بالتفكير والإرادة في أشخاصهم .

ثم ينتهي إلى القول بأن الأمم الشرقية ، وهي في بدء عهدها بالوعي الاجتماعي ، يجب أن يكون لها أدباء يدفعون هذا الوعي العام إلى الأمام حتى يكمل وينضج^(١) .

وقد رأى الأستاذ توفيق الحكيم في كلام الأستاذ أحمد أمين تعريضاً به وبقصته شهر زاد ، فرد عليه ، مدافعاً عن هذا الأدب الذي سماه أدباً فردياً ، ومدافعاً أيضاً عن استيهاء الأدباء المعاصرين آثار وشخصيات القدماء بقوله « مع الأسف آراني مضطرًا إلى أن أقول إن استيهاء أساطير اليونان والرومان وأمرى القيس ، و«شهر زاد» هو النوع الأرقى في الأدب ، في كل أدب ، لا في الماضي وحده ولا في الحاضر ، بل في الغد أيضًا ، وبعد آلاف السنين مادام الإنسان إنساناً ، وما دام رقيه الذهني بخير لم يصبه انكسار ، فالإنسان

(١) العدد ٢٧٥ من مجلة الثقافة في أبريل سنة ١٩٤٤ .

الأعلى هو الذي يصون «الجمال الفنى» من الاستغلال في أى صورة من صوره ، ويحتفظ به لمعنته الذهنية وثقافته الروحية . وإن اليوم الذي نرى فيه الأدب قد استخدم للدعایات الاجتماعية ، والتتصویر واستغل في معارض الإعلان عن أسلع التجاریة ، والشعر جعل أداته لإثارة الجماهير في الانتخابات السياسية هو اليوم الذي نوقن فيه بأن الإنسان قد كر فانقلب طفلا يضع في فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر . والأدب الأمريكى الذى يعجب به أحمد أمين هو في أغبله صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيقة . والأدب الحقيق هو ما استند إلى أساطير اليونان والرومان ، أى مخلوقات الإنسانية التي أبدعها أحلامها الجميلة وخيالها الرائع .

ثم يذكر أن الخلاف بينه وبين الأستاذ أحمد أمين إنما ينصب على معنى الرقى ، والحكيم لا يسلم أبداً بأن رقى الإنسان هو في تقدم أسباب معاشه المادية . هذا حقا هو الرقى بالمعنى الأمريكى ، ولكن الرقى بالمعنى الإنساني المثالى شيء غير ذلك . إن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذي يضع كل شيء في فمه ، ولكنه ذلك الذي يشعر بحاجته إلى متع معنوية وأغذية روحية وأطعمة ذهنية ، لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجمائية ، إن مطامع الناس شاءت أن تمد أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامي لتسخره في شئون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتوجهان إلى غaiات نفعية ، فاستخدام الشعر أحياناً مدح الملوك والأمراء من أجل المال والثراء أو لنشر الدعوة في الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء ، ولكن كلمة الفن هي العليا دائماً ، وذلك ما لا يسلم به الأستاذ أحمد أمين ، فهو يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الأرقى ، متأثرا ولا ريب بتلك النظريات الحديثة في السياسة والاقتصاد التي ترمى كلها إلى تملق الجماهير ، ومداهنة الدهماء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب .

أما إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العلمية فإني أرجب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى . ولكن هذا لا يهمنا إلا للأفذاذ الذين لا ينطهرون في كل زمان (١).

وقد وضع الأستاذ أحمد أمين رأيه في تعقيبه على هذا الرد، فاتهم الأستاذ توفيق الحكيم بأنه قلب غرضه رأساً على عقب ، ونسب إليه مالم يقل «إن دعوت إلى أن يكون من مصادر الأدب حياتنا الاجتماعية التي نحيها ، فيكون لها روايات تمثل بؤس طبقات الشعب وأغلالها والاستبداد بها ، وتدعى إلى حياة أسمى من حياتنا ، وإلى تكسير أغلالنا ، والثورة على النّظلم الذي ينتابنا . فاستنتج من هذا استنتاجاً عجيباً أنّي أدعو إلى المادية وإلى تسخير الأدب في خدمة العيش ، وإنّي أريد على حد تعبيره أن أستخدم الأدب للدعّيات الاجتماعية . لا يأخى ، فرق كبير بين الدعوة إلى أن يكون من مصادر الأدب الحياة الاجتماعية والوعي الاجتماعي ، وبين الدعوة إلى مادية الأدب وتسخيره للأغراض الوضيعة ، فالآدب الاجتماعي قد يكون في أعلى مراتب الروحانية . وفي الآدب الفردي ما هو مادي وما هو روحي ، وفي الآدب الاجتماعي ما هو مادي وما هو روحي ، فتعميمك بأن الآدب الاجتماعي أدب مادي ، وأنه هو الذي أقصده دون سواه ، ظلم في الحكم لا ترضاه .

«ولعل الخلاف الحقيقي بينك وبيني أنك تفضل الآدب الذي ينبع من الوعي الفردي على الآدب الذي ينبع من الوعي الاجتماعي ، وأنك تفضل الآدب ، الذي يستوحى أدب اليونان والرومان أو أمرىء القيس وشهرزاد على الآدب الذي يستوحى الحياة الاجتماعية الحاضرة . وتفضل الفن للفن على الفن للمجتمع .

أو من الحق أن تستلهم الآدب اليوناني والروماني وترك استلهام

قومك ، وهم أولى بالاستلام ، ونحن أكثر تذوقاً لما يستلمونه منا ، وأشد انتفاعاً به من غير أن ينتقص الفن شيئاً ؟

أيعجبك أن ينصرف الأدباء كلهم إلى وصف لوعة الحب والاستمتاع باللذة والتغزل في الخنزير ، ولا يتعرضون ما كبلين بالأغلال يحب أن يفكوا ، وإلى غارقين في الجهل يحب أن يتعلموا ، ومصابين بالخمول يحب أن ينشطوا ، ولا صقين بالأرض يحب أن يعلموا إلى السماء ، ثم تقول « الفن للفن » ؟ وماذا يضير الفن لو نظر إلى المجتمع فرفعه ، كما فعل برنارد شو وتولستوي وأمثالهما (١) ؟

* * *

ولقد ساء جماعة من النقاد أن يقصر بعض أدباء القصة في مطاوعة الحياة الراهنة ، وأن يهملا القيام بقطط من التوجيه والإرشاد ، وألا يخذوا من أدواتنا الاجتماعية مادة يؤثرون بها في الجمهور ، ويحببونه فيما يعود عليه بالنفع ، فهل قصر أدباء القصة حقاً في هذا الواجب ، وماذا كان عليهم أن يفعلوا ؟.

وقد أجاب عن هذا السؤال الأستاذ محمود تيمور ، وشرح رأيه في مدى ما يتحقق القاص بعمله الفني من الغايات الاجتماعية ، فقال : كثيراً ما يقع الخلاف على نقطة تعرض للباحث في هذا الموضوع . تلك هي أن بعض الناس يظنون أن القصصي أو الأديب على وجه عام يملك أن يؤثر في المجتمع الذي يعيش فيه ، بأن يوجه ثورة مثلاً ، وأن ينشيء مذهبها أية كانت غايته . وبعبارة أخرى : يكون له تأثير إيجابي في البيئة التي يحيا فيها ، وعندى أن الرأي الراصح في هذه الناحية هو أن القاص الموهوب بحسه المرهف ويقتضيه الحادة في الشعور بأدق التخلجات التي تسرى في المجتمع قادر على أن يقتضي الخفي العميق السماون في واعية الجمهور ، فلا يلبث أن يعبر عنه ، أى يحيي له مادة مكتوبة .

« وقد يكون فيما يزأول من ذلك مدفوعاً بعامل لا شعوري تخفي عليه، ملائمه، فهو يتاثر بالمجتمع الذي يعيش فيه، فيترجم عن هذا التأثير قبل أن يحسه سواه، فيعمل قصصي. مثله في ذلك مثل سائر الفنانين من موسيقيين، ومثالين ومن إليةهم .

وفي إمكاننا أن نستشهد بالثورة الفرنسية، فقد حسب أنس أن بعض أعلام الكتاب، أمثال روسو وفولتير، هم الذين كانوا مبعث هذه الثورة؟ والحق أن الثورة بدأت قبلهم، ييد أنها كانت كامنة وكبوة في أطواح النقوس، وربما كان بعض النقوس لم يحسها. فوضع أولئك الإعلام ما وضعوا من المؤلفات التي نبهت الجمود إلى ما كان غامضاً في نفسه، مستوراً عن حسه لا يستطيع أن يكشف عنه بلسانه، فهم لم يخلقوا الثورة بأراء وذاهب ابتكر، ها من محض قرائحهم، وإنما كان عملهم هو قوفاً على إجاده التعبير عن رغبات الشعب الكمينة .

«فالذين يلهمون القصاص المصريين على سكرتهم قد يذرون في لومهم بعض الحق، فإذاً أن يكون أولئك القصاص لم يواههم من الملكات الملوهبة ما يتمكنون به من أن يحسوا، أو يحسنوا التعبير عن المطامح والنزاعات التي تضطرم بين حنابياً المجتمع، وإنما أنهم يحسون ويدركون ما يصبح أن يكتبوا فيه، ويجعلوه مادة لقصصهم، ولكن ملابسات الحياة الراهنة، تحجزهم عن ذلك، وإنما أن يكون الأمر كما يريد البعض أن يقول؛ وذلك أن البيئة المصرية في هذه الفترة يستبد بها سبات . وما يختلف فيها الفينة بعد الفينة إنما يحتاج لحاجة وخططاً، فهو لا يشير الفنان ولا يبعشه على التأثير والتعبير .

«ومثال هذا أن يجب أن يقال في النقد الموجه إلى أموسيقيين خلود الحانهم مما يثير الشجاعة والحماسة، وامتلائها بألوان متشابهة من النواح والبكاء، أو الهزل والمجون . وعذرهم الحق أن ذلك تصوير لنفسية الأمة التي

يساً كنونها ، وما هي إلا بين ماجن يهزل أو شاك يئن ، ولا يطلب من الموسيقى أن يتکلف أو يفتعل فيؤلف لحنًا يمثل النقوس القوية ، مع أنه لم يستر حبه من قلب الشعب . فإن فعل ذلك كان كالقاص الذي يتکلف قطعة ثائرة ، دون أن يستلزم قوته هذه الحماسة ، فالتكلف والافتعال مقتضى عليهم ما بالإخفاقة والخذلان ، ولن يكتب الخلود إلا لعمل يخرج من قلب فنان صادق التعبير خالص الإلهام .

ولا ننس مع هذا أن بعض قصاصينا الفذين لم يفتهن تسجيل ظواهر التذمر أو النشاط الحيوي ، ولم يهملو اعراض أشتقات الأمراض الاجتماعية التي يعانيها الشعب . ولكننا نرجو أن تقوى في الأمة روح الطموح إلى ما هو الأعلى ، وأن تخدم بين جوانحها الآمال والرغبات ، فيعظم اهتمام الفنانين بالتعبير عن مشاعر الأمة في صياغتهم الفنية . ويكون للقصصيين من ذلك نصيب وافر (١) .

* * *

ولعل في هذه المناقشات والمساجلات ما يضع أمامنا صورة واضحة للأدب الهدف والدعوة إليه على لسان النقاد المعاصرين ، ثم صورة لدفاع أصحاب الفن عن أدبهم ، وعن حريةهم في الموضوعات والمعانى والأفكار التي يتخيرونها مادة لأدبهم ، والحديث يطول في عرض آراء الفريقيين ، ولذلك نكتفي بهذا المثال لوضوحيه ، وظهور حججه الفريقيين فيه ، لننتقل من ذلك إلى موضوع من الموضوعات التي ألم بها النقد المعاصر ، واحتللت فيه آراء النقاد المعاصرين ، وإن كان هذا الموضوع غير جديد على موضوعات النقد الأدبي ، كما لم تكن مادته جديدة على الأدب الحديث ، وذلك الموضوع وهو تعرض بعض الأدباء للكشف في الوصف وفي استساغتهم القصة ، والتعبير عن بعض المعانى التي تخدش وجه العفة والحياء ، وهم من الفضائل النفسية التي عرقها الإنسانية من قديم الزمن ، واهتدى إليها بفطرتها السليمة ،

وقدرتها على التمييز بين الخير والشر ، والتفريق بين الفضيلة والرذيلة ، وما يباح أن يظهر ويُبيَّن ، وما ينبغي أن يخفى ويُسْتَر .

ولذا ألقينا نظرة على الشعر العربي في هذه الأيام ، رأينا رأى الأستاذ نديم نعيمة «أن الفورة الهاطلة التي هو فيها ليست في الغالب إلا فورة أوزان وقوالب ، فورة مدارس واتجاهات ، فورة زخرفة وشكل ونغم ، وهي بالتالي وليدة شعور سطحي وضيق ، لأنه يقف من الحياة عند شكلها وزخرفها وقالبها ، ولكنه لا يدخل قلبها النابض . ولذلك كلما دارت الحياة بنا درتها فغيرت من قولها وقوالبها ، وبذلك من أوزانها وأوزاننا ، ترانا نقف نقاش عن شعراء كنا بالأمس نعرفهم فلا نجد لهم ، وعن شعر حسبناه البارحة عذلها وخالدًا فلا نعثر له على أثر ، ولذلك ترانا نكاد نغش في أن نترأ للعالم شعراء يعيشون أكثر من أعمارهم ، أو دواوين تستمر بعد أن تهرا الأوراق التي كتبت عليها . لقد ماتت الشوقيات أو كادت ، وبالأمس كانت ملء سمع العالم العربي وبصره . ومات الرصافي ، وبالأمس كان «رب البيان وحججه القلم » ، وهو ذا سعيد عقل — حتى سعيد عقل — بدأ بنات شعره تموت ، وهو شخصياً لا يزال عازباً ...

ثم يتحدث الناقد عن الشاعر نزار قباني ، وعن ديوانه الذي أسماه «قصائد من نزار قباني» وقد بدأ اسمه منذ مدة يطرق قلوب الناس ، وكثيراً ما يسمح له بالدخول ، ويقول إن صاحب هذه المجموعة قد وثق بنفسه في عالم الشعر كل الثقة ، ففضل أن يشهد اسمه لقصائده قبل أن تشهد قصائده لاسمها ، ولذلك أطلق على مجموعته الشعرية هذا الاسم «قصائد من نزار قباني» ، ولا يأخذ الناقد على الشاعر ثقته بنفسه وبشعريته ، ولا ينكر عليه اسمه اختاره لقصائده ، بل ليثبت حق الشعر في تسمية نفسه ، فهو كثيراً ما يكون أفعى من غيره في التحدث عن نفسه وعن قائلية ..

ثم يأخذ الناقد على نزار قبانى أن أكثر شعره في هذه المجموعة إنما هو في المرأة ، فلو «استثنينا خمساً تقريراً من قصائد القبانى التسع والثلاثين التي تتألف منها المجموعة لـ كانت برمتها في المرأة ، ولعل هذه القصائد الخمس هي الوحيدة التي تشد عن القاعدة المتبعة في جميع ما ظهر للقبانى من شعر ، فالمراة هي الموضوع الأول والأخير في «قالت لي السمراء» و «طفولة نهد» و «ساميا» و «أنت لي» ، حتى ليكاد المتصفح لهذه المنشومات يعتقد أن شيئاً قد طرأ على الدنيا ، فخللت بحثة من كل شيء بالنسبة لنزار قبانى إلا من المرأة ، فكأنى بالشعر عندما صاحبنا لا يكون شعراً إلا إذا كان في المرأة ولها ، وكأنى به لا يحس الحياة إلا إذا أطاحت عليه من إحدى «قوارير الطيب» فأثارت شعوره في صدر ناهد أو خضر ضامر أو بسمة مغناج . أما أن تكون للحياة في هذا الوجود الرحب سبل غير سبيل المرأة ، ومشاكل غير المشاكل النسوية ، وحزن غير حزن الآثى للذكر ، أما أن يكون في هذا الوجود ذكر وإناث يعاون مشكلة الوجود ، فترضع صدورهم الحيرة وتنقص شفاههم الأسئلة ، وتذوب عيونهم في وحشيه المجهول ، أناس يعاونون الحياة بجوعها وشعبها ، وبأنسها ووحشتها ، بصر احترها وغموضها ، بنظمها وعدلها ، يالها وشيطانها ، أما أن يكون في الحياة كل هذا فامر لا يكاد أن يكون على ما يبدو من المكانة بحيث يستطيع أن يرددن في إحساس شاعرنا فيحظى منه باهتزازة .

«ولقد يكون لنزار قبانى عذر في عدم تحسسه لشيء من جميع مظاهر الحياة في وجودنا الرحب ما خلا المرأة . كأن يقال مثلاً : إن الرجل في شعره من أرباب الاختصاص ، واختصاصه بالمرأة لا يترك له مجالاً في أن يتحسس غيرها من بين مخلوقات الله ، أو يهتز لغير قضاياها من جميع ما تخلق الحياة لأصحاب الحياة من قضايا .. ولست فقط من الذين يحسون العدالة في مثل هذا العذر ، بل أنى أرى الكفر كل الكفر ، والجريمة كل الجريمة في أن نذكر على أي من الناس حقه في التخصص ، وخصوصاً في

عالم عربي قال اختصاصه ، فقل فيه الخلق والإبداع والتجدد ، إلا أنه كان من حق المتخخص علينا أن نهلل له وننكر ، فلننا بدورنا عليه حقوق ، وهي أن يستطيع ، إذا انفرد بناحية معينة من نواحي وجودنا الامتناهية ، أن ينفذ منها إلى الأعمق ، فيقدم للناس عنها صورة حية كاملة يقرها وجدانه ولا ينكر لها الوجود . أصورة كاملة حية تلك التي رسّمها للمرأة قصائد نزار قبانى في المجموعة ؟

ثم يقول الكاتب : لست مبالغا إذا قلت إنني فتشت عن المرأة في شعر نزار قبانى فلم أجدها ، فتشت محاولاً أن ألتقي بالمرأة كإنسانة حية تعانى كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود ، تجروع وتشبع ، تصلى وتُكفر ، تطمئن للحياة وتقلق الموت ، تدمع فوق سرير فتبتسم لها براءة من في السرير . أقول : حاولت في شعر نزار قبانى أن ألتقي بالمرأة كما تبدو لعين إنسان ، فكان أن أخطأتها ، ولقيت مكانها الأخرى كما تبدو لعين الذكر ، فهى دائماً نبيذية الفم ، جائعة الشفتين ، مشنبحة العروق ، سعيـرية النهـدين ملتهبة المفاصل ، جحيمية البدن ، إن لبسـت تـذيب تحرقاً إلى عـريـها ، وإن تعـطرـت فـلكـي تـشـحـنـ الفـضـاءـ بـرـائـحةـ الغـرـيزـةـ ، لا يـرـتـاحـ لـهـ سـرـيرـ ، ولا يـخـشـعـ مـنـ صـخـبـهاـ لـيلـ ، ولا يـهـجـعـ مـنـ وـهـجـهاـ عـصـبـ ، فـهـىـ تـعـمـلـ أـبـداـ ، وـعـمـلـهـاـ مـنـحـصـرـ دـائـماـ فـيـ أـنـ تـثـيرـ أـوـتـهـارـ ، تـحرـقـ أـوـتـحـرـقـ ، تـشـهـىـ أـوـ تـشـتـهـىـ ، تـمـضـغـ أـوـ تـمـضـغـ^(١) .

وقد عرف قوم من الشعراء والأدباء بالتصريح بما تنكر التصريح به النفوس الكريمة ، وفي مقدمة أولئك أمرؤ القيس وأبو نواس وغيرهم من شعراء العربية في بعض العمصور ، وقد أرضى شعرهم الماجن الخلط طائفـةـ منـ النـقـادـ مـنـ هـمـ عـلـىـ شـاـكـلـهـمـ . أـوـمـنـ لـاـ يـعـنـيـهـمـ فـحـشـ الغـرـضـ بـقـدـرـ ماـ يـعـنـيـهـمـ إـجـادـةـ الـأـدـيـبـ التـعـبـيرـ عـمـاـ عـرـضـ لـهـ مـنـ الـمـعـانـيـ وـالـأـغـرـاضـ ،

(١) مجلة (الأداب) الـبـرـوـتـيـةـ : ص ٣٤ من المدد الثاني من السنة الخامسة في شباط

(فبراير) سنة ١٩٥٧ .

كما أسطخ طائفه من النقاد رأوا فيه انحرافا عن قواعد الأخلاق، واستشارة للغرائز الوضيعة في الإنسان ، وتهييجاً لقوى الشر فيه ، ومثلاً ردية الفن الذي يتصف بالرفعة والجمال . وقد يم نادى قدامة برأيه بحرية الأديب ، وسرح بأن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضمة ، والرقة والزاهدة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والغضبة ، وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة أن يتوكى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة .. فإنى رأيت من يعييب امرأ القيس في قوله « فمثلك حبلى ... » ويدرك أن هذا المعنى فاحش ، وليس خاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعييب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداته في ذاته (١) .

وإذا كانت مثل تلك الآراء قد بُرِزَتْ في ذلك الوقت المبكر على الرغم من قوة التقاليد آنذاك فإن تلك الآراء كانت أكثر بروزاً في العصر الحديث الذي أصاب الحياة الاجتماعية فيه كثير من التغيير ، واختلف النظر إلى كثير من المقاييس اختلافاً كثيراً ، فقد رأى بعض الأدباء في كشف السوءات والتحدث عن المخبيات لوناً من التجديد ، وهو في نظر بعض النقاد مظاهر من مظاهر الصدق في التعبير عن النفس ، وتصوير لبعض جوانب الحياة التي ينبغي أن تظهر له ظهر صورة جوانب الحياة المختلفة ، في حين رأى غيرهم في هذا انحداراً وخرجاً على قواعد السلوك ومبادئه الأخلاق ، وخدشاً لكرامة الإنسانية ، وعدوه فحشاً ينبغي أن يترفع عنه هذا الفن الرفيع .

(١) نقد الشعر ٥ (طبعة إبريل - ليدن ١٩٥٦) .

وقد اشتهر ذلك اللون من الأدب باسم «الأدب المكشوف». وقد كتب الأستاذ إبراهيم المصري^{١١)}. فين أن أغلب الجمهور عندنا نظر لا جهيلنا فترة الانتقال الحاضرة يعتقد أن المقصود بالأدب المكشوف هو أدب التبذل والتهتك وتصوير المحرمات المنسيّة والميول المنحرفة، وأن كل من يعالج هذا الأدب إنما يرمي إلى نشر الإباحية الممقونة، وأن من واجب الحكومات والمصلحين وقادة الرأى محاربة هذا الأدب وأصحابه حرصاً على أخلاق الأمة. والغريب أن الأدب المكشوف اسم غير معروف في أوروبا حيث ابتدع هذا الأدب، وإنما هو اسم ابتكرناه نحن، وخلعنا عليه ثوبه صارخاً مما جعل المحافظين التقليديين يرون فيه الشيء الكثير من معنى التحدي.

ثم قال إن ما نسميه أدباً مكشوفاً يسميه الغربيون «ناتوراليزم» أو «رياليزم» أي رسم الطبيعة كما هي. أما أدب التهتك والتبذل فلا يعتبر هناك أدباً، بل يطلق عليه اسم «بورتوجرافي» للتفرقة بينه وبين الأدب الصحيح. والناتوراليزم، أو ما يسمى عندنا بالأدب المكشوف مذهب يعترف بحرية الكاتب في أن يقول كل شيء ويرسم كل شيء وينتقد كل شيء في حدود أدب القول ما دام حسن النية رأده، وتصویر الحقيقة البريئة غرضه الأول والأخير. وهذا الأدب يتيح للقصصي بصفة عامة أن يصور أخفى الغرائز البشرية ويحدثنا عن أطوارها وتقلباتها وتفاعلها وما يتولد عنها من أعراض تصطبغ بها الصبغة الشخصية الإنسانية في فترة من فترات حياتها. وإذا ذكر المقصود بهذا الأدب ليس ترويج الإباحية الممقونة ولا نشر التبذل والتهتك، بل دراسة الإنسان، والكشف عن ميوله الدفينة ونزاعاته الغريبة التي تسيطر تمام السيطرة على معظم اتجاهات عقله وقلبه.

ومن الميسور جداً أن نفرق بين الأدب الصحيح الذي يرسم الأعراض النفسية الغريبة ليهتدى إلى حقيقة الإنسان وبين الأدب الزائف الذي يروج

(١) مجلة الهلال - عدد يوليو ١٩٣٧.

للهتك ويتجذر بالشهوات ويعمل على هدم الأخلاق . ومن مميزات الأدب الأول أنه لا يبالغ في وصف تلك الأعراض الجسمية والنفسية الغريبة ، ولا يخلع عليها حللاً خيالية رائعة تسهوى القارئ وتفسده ، ولا يلتذ برسيم الدقائق والتفاصيل الجنسية ، بل يعالجها في أدب جم ووحيدة تامة ، ويقررها تقريراً هادئاً لا يؤثر في أعصاب القارئ ، ولا تشوّبه النية الخبيثة التي تخرج بالحقيقة عن محيط الأدب ، وتهوي إلى درك التبذل .

أما الأستاذ العقاد فقد حمل على شיוخه هذا اللون في الأدب الأوروبي الحديث بعد الحرب العالمية ، ووصفه بأنه أدب ضرورة كثيفة ، ومحض نوع أعمى للحاجة العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود الضرورة ، فقد أطلقت الحرب عشرات الملايين من الجنود عاشوا في الخنادق معيشة المهج الذين يواجهون ضرورة الجسم في كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب في الشعور والذوق والكلام ، فإذا انطلق هذا الجيل المصاب في دماثته وصبره وعزيمته يريد أن يفرض على الدنيا تلك الآفات والنقائص فليس هذا دعوة إلى التجدد (١) .

وكذلك كتب في هذا الموضوع كثير من الأدباء والنقاد وفي مقدمتهم ، إبراهيم عبد القادر المازني الذي جعل هذا الأدب المكشوف شبيهاً بالنزعة إلى العري عن اللباس ، وقال إن النزوع المحظوظ في أدب القصة الأوروبية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما يقولون شبيه بالنزوع إلى العري ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد وهم في الغرب متسايرتان بخطا متقاربة ، وقد لا يكون ثم بأس في الفشو في نهاية الأمر ، ولكن البأس يكمن من التجرد في جماعة كاسية ومن الأدب المكشوف لاذهان ألفت الاستثار ، وعلى أنني لا أرى منزية للكشف لا تنال بالتحفظ والضبط ، بل إنني لا أرى على الإنسان خسارة لا تعوض ،

إِنَّ الْإِنْسَانَ عَرَفَ الثِّيَابَ فَهُوَ يَسْتَرُ بِهَا جَسْمَهُ، وَلَوْ ظَلَّ عَارِيًّا كَعِيرِهِ مِنَ الْحَيْوَانِ لَمَا كَانَ لِالْمَسَائِلِ الْجَنْسِيَّةِ وَذِكْرِهَا أَوْ حَتَّى رَؤْيَتِهَا أَيْ تَأْثِيرٍ فِي نَفْسِهِ، فَإِنَّا نَرَى الْحَيْوَانَاتِ عَارِيَّةً وَلَا يَخْبُلُ، وَنَشَدُ تَنْزِيهَهَا فَلَا تَتَحرَّكُ لِذَلِكَ شَهْرُهُ اتَّنَا وَكَانَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ هَذَا نَظَرُ الْإِنْسَانَ إِلَى الْإِنْسَانِ لَوْ ظَلَّ عَارِيًّا . ولَكِنَّهُ اسْتَرَ فَكَانَ مِنْ فَضْلِ الثِّيَابِ أَنْ صَرَفَ ذَهْنَهُ إِلَى حَدٍّ كَبِيرٍ عَنْ جَسْمِهِ وَشَهْرِهِ إِلَى مَا هُوَ أَسْمَىٰ وَأَعْلَىٰ، وَأَنْ جَعَلَتْ مَا فِي الثِّيَابِ شَيْئًا يَسْتَحِي
عَنْهُ، وَلَا يَذَكِّرُ إِلَّا بِعِبَارَةٍ مَسْتَوْرَةٍ مُثْلِهِ . وَصَحِيحٌ أَنَّ الثِّيَابَ أَغْرَتَ بِالْتَّطْلُعِ
وَالْكَشْفِ وَلَكِنَّهَا حِجَبَتْ فِي جَهَتِ النُّفُوسِ وَالْعُقُولِ وَجَهَاتِ أُخْرَىٰ، وَكَانَ
مِنْ فَضْلِهَا هَذَا الرُّقِّ . وَلَا فَرْقٌ عِنْدِي بَيْنَ أَنْ تَصِفَ الْمَسَائِلِ الْجَنْسِيَّةَ شَادَّةً
كَانَتْ أَوْ غَيْرَ شَادَّةً وَصَفَّا صَرِيقًا فِي قَصْدٍ، وَأَنْ تَعْرِي إِنْسَانًا فِي الطَّرِيقِ
وَتَنْزَعَ عَنْهُ ثِيَابَهُ . وَإِذَا كَانَ أَحَدٌ يَرَى فَرْقًا فَإِنِّي لَا أَرَاهُ، وَمَا دَامَ الْإِنْسَانُ
يَلْبِسُ الثِّيَابَ وَيَسْتَرُ بِهَا فَلَا يَدْرِي أَنَّ يَتَوَلَّ فِي كِتَابَتِهِ السَّكِيعَ وَالضَّغْطَ ،
وَالثِّيَابَ جَمَالٌ مِنْ يَدِهِ، وَقَدْ التَّمَسَّهَا الْإِنْسَانُ أَوْلَى مَا التَّمَسَّهَا لِلزِّينَةِ لَا لِلْمِنْفَعَةِ .
وَالجَسْمُ الْإِنْسَانِيُّ فِي الثِّيَابِ الْمُنَاسِبِ أَجْمَلُ مِنْهُ وَهُوَ عَرِيَانٌ وَأَقْتَنٌ أَيْضًا .
وَكَذَلِكَ الْكِتَابَةُ الصَّرِيقَةُ أَقْلَى جَمَالًا وَفَتْنَةً مِنَ الْلُّغَةِ الْمَسْتَوْرَةِ، وَمِنْ يَدِهِ التَّحْفِظُ
فِي الْكِتَابَةِ أَنَّهُ يَجْعَلُهَا أَقْوَىٰ وَأَفْعَلَ وَآنْسَ وَأَسْبَىٰ (١) .

وَقَدْ تَقدَّتِ الشَّاعِرُ مُعْرُوفُ الرَّصَافِيُّ فِي غَزْلِهِ الْمَكْشُوفِ قَوْلَتْ « وَكَانَ
لِلرَّصَافِيِّ غَزْلٌ مُتَبَذِّلٌ وَوَصْفٌ مَكْشُوفٌ ، لَمْ يَتَوَرَّعْ فِيهِ الرَّصَافِيُّ عَنْ ذِكْرِ
الْخَفَيَاتِ ، وَكَشْفَ الْعُورَاتِ فِي غَيْرِ تَحْفِظٍ وَلَا احْتِشَامٍ مَا يَأْبَاهُ الْعُقْلُ وَيَمْجِهُ
الذُّوقُ ، وَمَا كَانَ يَلِيقُ مِنْهُ وَلَا يَقْبِلُ هَذَا وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ شِعْرَهُ صُورَةً
لِمُجْتَمِعِهِ وَقَاءِدًا لِأَمْمَتِهِ وَلَا سِيمَا بَعْدَ مَا عَرَفَ إِقْبَالَ النَّاسِ عَلَى آثَارِهِ وَحَفْظَهُمْ
أَقْوَالَهُ . ثُمَّ قَلَّتْ « وَلَعِلَّ فِي قَصِيدَتِهِ الَّتِي سَمَّاها « بِدَاعَةً لِأَخْلَاعَةً » الَّتِي زَيَّنَهَا
فِي الْقَسْطَنْطِيَّنِيَّةِ وَالَّتِي مَطْلَعُهَا :

مثلت في دلالها عريانه فأرتني محاسنا فتناه
أقصى الاستهتار والتبدل في الوصف، والكشف في القصة، وقد بري
ديوانه المطبوع من أمثال هذا الشعر الماجن الخلط. ثم قلت : وإذا كان
الشعر صورة لصاحبه وتعبيرًا عن حياته وأحساسه ومشاعره فمن الممكن
القول بأن الرصافي في هذه القصيدة وما يكون من أمثالها قد عبر عن ذات
نفسه، وأبرز تجربته الخاصة في حياته التي قضى أكثرها عزباً، وصور
آماله وزعزعاته تصويراً يوصف بالصدق في نظر بعض النقاد^(١).

وقد امتدت هذه النزعة في رعاية الأخلاق وصيانته العفة، والبعد
عما يخدش وجه الحياة، إلى كل ما يطرق الأسماع إلى جانب ما تقرؤه العين.
في الشعر والنثر والقصص، فشملت الأغانى الماجنة التي يرددتها بعض المغنين،
ثم يرددتها من بعدهم الغواة، وقد فطن كثير من النقاد المعاصرين إلى سوء
مغبة هذه الأغانى، وما تضمنته من فحش، ومن أمثلة ذلك ما كتبه الأستاذ
على محمد البحراوى في قوله « جاءت السنوات الأخيرة فطغت على سوق
الأغانى الشعبية موجة متدلية خطيرة، اكتسحت أمامها كل ظاهرة أخرى،
وكادت تجذب على هضتنا الاجتماعية والأدبية، إن لم تكن قد جنت بالفعل. ولسننا
نتجذب إليها، ولكننا نعرض بعض نماذجها، ونعرف بأن تدليها لا يمكن
أن ينزل إلية وصف، أو يصوره أسف واشمئزاز، فانظر الأغنية الآتية.
مثلاً التي تذاع على لسان سيدة :

إيه رأيك في خفاقي ؟ إيه رأيك في لطافى ؟
مش خفة شربات ؟ مش رقه دلبات.
إيه تسوى الجنيات جنب البرلنتى ؟
ولم نقرأ أوقع من هذا الغزل على لسان المرأة إلا قول الناظم :
دا جمالى ما وردشى ومثالى ما صدفى.

(١) راجع صفحة ١٩٠ وما بعدها من الطبعة الثانية من كتابي « معروف الرصاف ».

حورية هن الجنة هربانة
لناس تهمني لوصالي
وكفى .. فاينما والله تخجل من أن نقل إليك بقيتها مهما حملنا النفس
على التجمل !

ثُمَّ هل رأيت إسفاقاً و «قلة حياء» تتجلّى في أظهر من قولهم في هذه الأغنية :

اللى ما يهمك وصي عليه جوز أمك
وبركة يا جامع اللي جات منه ماجات منك
أو قولهم في هذه الأغنية التي نكتفي بمطلعها على لسان سيدة أيضاً :
من البلكونه للشباك مشغوله بك قاعده استئصالك
أو في أخرى :

على عينك ياتاجر أنا خفة ، أنا دحه ، أنا حلوه . ومهري غالى ياشاطر !
أو في أخرى :

أنا الجمال ، أنا البدع .. أنا الدلال ويا الدلع .. يا سلام يا سلام !
فأية صورة يمكن أن تعطيها هذه الأغاني البدائية عن المرأة ، وعن
الحياة الاجتماعية في العصر الذي تنشر فيه ؟ بل أية صورة يمكن أن يعطيها
عن الاستهتار المطلق قولهم في هذه الأغنية :

بلاش مناهدة طاوعي إيه تاخدي لما تلاو عيني

أو قولهم في أغنية أخرى :

على دينك ولا على ديي الهوى راميكي وراميني
أو قولهم في أغنية ثلاثة :

يكون في عليك أنا مش فاضي وكل ساعه اعمل لك قاضي
أنا واخدك على ضرره وان ما عجبك انت حره
على بيت أبوكي روحي تاني وبلاش قلت كانى ومانى
إن جنائية هذه الأغاني على تاريخ النهضة الأدبية والاجتماعية الحديثة

غير هينة . فلن يستطيع مؤرخ باحث يعرف أن بين الأغانى الشائعة في هذا العصر أمثال قولهم :

قول له في وشه . ولا تخشه

مادام یا با ، لاوی لی و شه

والنبي ما أسميه ، السحر يجيئه

علی ملا و شهید

ويكون فكرة حسنة عن حالتنا الاجتماعية والأخلاقية التي تصورها هذه الأغاني . ويعلم الله أنها انتقينا أكثرها وقاراً ، ومع ذلك فلا نكاد نعرض مطلعها حتى نخرج من سرد البقية ، فنكتفي به ، ليدل على روحها واتجاهها^(١) .

وكتب الأستاذ محمد توفيق دياب كلمة في السياسة الأسبوعية مقالاً بعنوان «الأدب المستور» ، قال فيها : إن وظيفة الأدب والعلوم والفنون مما اختلفت موضوعاتها وظيفة سامية ، أو يجب أن تكون سامية — ذلك — أن وجهة الإنسانية هي الرقي في جميع برواطن النفس وظواهرها . وعندى . وعند كثير من هم أجل منا مقاماً في عالم التفكير وتصوير قيم الأشياء وغاياتها أن كل الناس وأدابهم وفنونهم يجب أن تكون خداماً وأعواناً لصالح الإنسانية المنشود . فاما أن يشد الأدب عن سائر عناصر الثقافة وعوامل التهذيب ، فيجعل همه مصروفاً إلى مجرد الواقع الحادثة منها تكون تلك الواقع مزرية بالغاية الإنسانية العليا مغريّة باللذائذ الدنيا ، فذلك ما يخالف فيه . وتشمل اللذائذ الدنيا كل شهوات البدن إذا خرج بها صاحبها على حرمة الأفراد أو الجماعة ، أو وقف عليها من فكره وجحوده ما قد يشن معه هو أهبه . العليا . ونحن نزعم أن كثيراً جداً من مادة الأدب الحديث منصرف إلى تلك الشهوات دافع إليها دفعاً شديداً ، وكيف يتافق الخيال المذهب الرافق

(١) إمامه ونظرة في الأغانى المصرية، بقلم على محمد البحراوى - أغلى أيهـ شادى: من ٤٢١٩

وتلك الصور العريانة المستهترة التي لا تدع للخيال الرافق مجالاً . لو وصفنا كل شيء يقع وصفاً فنياً أهيناً لاستحالت كتب الأدب وآثار رجاله أو آثار كثير منهم إلى حانات معنوية ومواحير مبتذلة مقرها روس الكتاب والقارئين وأشخاصها « أولئك الأبطال » الذين يصورهم لنا « الفن الأمين » غارقين إلى الأذقان في لجج الشهوات ، معذبين فيها إمعان من لا يرى في الحياة متعًا يعلو على متع الحيوان .

ففي هذه الكلمات الرأى الصريح في النفور من هذه اللون من الأدب والدعوة إلى العفة في القول تكريماً للإنسانية التي يصورها هذا الأدب ويمثلها ، والتي ينبغي أن تكون صورتها واضحة في طلب السمو لا في الضمة والانحطاط.

* * *

أما الدعوة إلى الأدب المكشوف فقد كان في طليعة زعماءه سلامه موسى الذي اعتدنا منه ثورة عارمة على الأوضاع المألافة والقيم المتعارفة ، وتبعد دعوته إلى الأدب المكشوف في مثل قوله : « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية في حقيقتها ، والتسامي بهذه الطبيعة إلى ما هو أرقى منها مما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبي . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمى بالواقع إلى ما هو أرقى منه . فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسم اليد .

« فإذا عاجل الأديب موضوع الحب فهو لا يقنع بما هو مألف من العلاقات الجنسية ، بل يسمو بها إلى ما هو أرقى من المألف ، فإذا احتاج في ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق ، إن للأدب قيداً واحداً فقط يتقيده به هو إخلاصه في عمله . وله الحق مادام مخلصاً أن ينال الحرية في أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس ، كما يبحث العالم مسائل الغازات السامة مثلاً . وليس في الأدب كله ضرر نشاً من الصراحة يساوى أو يقرب من الضرر الذي نشاً من الغازات السامة .

ثم يرد على من يقول إننا يجب أن نراعي الأخلاق ونحتشم في وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التي وضعها أنطوان فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ، وفيها أوصاف بالغة الدمار !؟

إن الأديب الذي يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارئ أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لا خلاصه ولأن بصيرته تنزع إلى السمو لا يستثير في القارئ شيئاً من الشهوات الدنيا .

ويتمسح الكاتب بعلم النفس الحديث الذي يقول إنه ثابت أن الصراحة وعدم الوقوف في وجه الغريرة الجنسية والكلام عنها ، كل هذا لا يضر بل قد يفيد . إن الذي يضر ويرى ذى هو مجانية الموضوع والابتعاد عنه بتاتاً بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامي ، أي أن يجعل حبه للمرأة سبيلاً إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستabil هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجده .

شميرى أنه ليس للأدب علاقة بالأخلاق . لأن ستر الحقائق يجعلها أجزب للنفس من سفورها ، وإبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة في الكلام فيها يجعل الذهن أقلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذي يلجمأ إلى الرجس .

«الأدب السافر يجعلهم يحسون الحياة كما هي في الحقيقة والواقع فلا يحدث الانحراف الذي تجلبه المجانية . إن الأدب كالعلم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة في المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانية والابتعاد »^(١) .

* * *

والحقيقة أن طبيعة الأدباء ونزاعاتهم هى التي تدفعهم إلى التعبير عن ذات أنفسهم ، وأولئك المتحررون ذاتيون ، وتبعد هذه الذاتية في أكثر خواطر الشعراء لا بدعين « الرومانديكين » وفي انفعالاتهم وفي غزلهم « اسمع إلى هاتين المقطوعتين للشاعر اللبناني أمين نخلة وهو يحدثنا عن « الفم » و « الشفة » حدثنا عجباً ، إذ يقول في مقطوعته « فم » :

(١) المارك الأدبية ١٨٢ والمجلة الجديدة - المجلد الأول سنة ١٩٣٠ .

أنا لا أصدق أن هذا المشفوق فم
بل ورد مهـلة حمراء من لحم ودم
أكالمها شفتان ، خذ
إن الشفاه أحبتها
وفي مقطوـة « الشفة » يقول :

نفسي على شفتيك قد جمعتها
هي نكـة العنب الشـهـي فأخـتها
وشـقيقة النـعـمان قد نـوـلتـها
لولا تتـبع طعمـها لـأطـعـتها
بـي في الهـوى للـقـمـتها ولـلـكـتها
وأدـباء المـذهب الروـمـانـي « الـابـداعـي » يتـجـهـونـ كـثـيرـاً إـلـى الشـعـرـ الجـنسـيـ
وإـلـى طـلـبـ اللـذـاتـ المـاصـاحـبةـ لـلـآـلامـ ، بلـ إـلـىـ الـخـواـاطـرـ المـنـحـرـفـةـ ، وـفـيـ بـعـضـ
الـأـحـيـانـ يـتـجـهـونـ إـلـىـ مـوـضـوـعـاتـ تـافـهـةـ تـضـعـ بـيـنـهـمـ وـبـيـنـ الـحـيـاةـ بـرـزـخـاـ وـاسـعاـ،
وـمـنـ الشـعـرـاءـ الإـبـداعـيـنـ الـذـينـ تـنـاوـلـواـ اللـذـاتـ الجـنسـيـةـ فـيـ شـعـرـهـمـ عـمـرـ أـبـوـ
رـيشـةـ وـنـزارـ قـبـانـيـ فـيـ سـورـيـاـ ، وـغـنـطـوـسـ الرـامـيـ فـيـ لـبـانـ ، وـمـحمدـ رـشـادـ
رـاضـيـ وـكـامـلـ أـمـيـنـ وـالـعـوضـيـ الـوـكـيلـ فـيـ مـصـرـ . . وـمـنـ الشـعـرـاءـ الـذـينـ تـنـاوـلـواـ
الـخـواـاطـرـ المـنـحـرـفـةـ عـدـدـ لـيـسـ بـالـقـلـيلـ . وـمـنـ أـمـثـلـةـ هـذـهـ الـخـواـاطـرـ ماـ جـاءـ فـيـ
مـقطـوـةـ «ـ مجـنـونـ »ـ الـتـيـ يـقـولـ صـاحـبـهاـ فـيـ سـذـاجـةـ الطـفـلـ الجـمـوحـ :

أـصـبـحـتـ وـالـشـرـ فـيـ جـنـانـ يـهـتـفـ وـالـشـرـ فـيـ لـسـانـ
وـصـرـتـ أـسـتـعـذـبـ الـمـعـاصـىـ
وـرـحـتـ لـاـ أـحـفـلـ الـأـمـانـىـ
بـرـمـتـ بـالـنـاسـ وـالـزـمـانـ
زـهـدـتـ فـيـ الـحـبـ وـالـخـنـانـ
سـئـمـتـ حـتـىـ أـخـىـ وـأـخـتـىـ
وـمـنـ إـلـىـ الـعـيـشـ أـنـجـانـىـ^(١)

وقد تناول كثير من أصحاب الأقلام هذا الموضوع بين محمد ومفتاح
كما وقف كثير من النقاد متربدين بين مجازاة الدعوة إلى هذا اللون من
الأدب باعتباره تحديداً أو صدقاً في التعبير عن النفس والحياة ، والوقوف
في وجهه تيارها صيانة للمجتمع من الفساد والانحلال. ومن الكلمات التي برأ فيها
أثر التردد والإحجام عن إبداء الرأي الصريح ما كتبه الأستاذ حافظ محمود
تحت عنوان «الأدب المكشوف» ففي أوائل كلمته ما يدل على
نفور من الكشف والابتذال ، وذلك في قوله «إن الأدب الصحيح ليست
 مهمته أن يصف لنا ما تنطوي عليه مخادع الزوجين أو الخليلين من أسرار ،
 ولن يست مهمته أن يبلغنا ملابسات العاشقين ومداعبائهم » ثم يقول متربداً
« إن وظيفة الأدب في الحياة وظيفة فنية قوامها أن يصور لنا الواقع الحادثة
والحقائق الزمانية إلى جانب دخائل النفس تصويراً لا يدخله غلو في شيء
ولا إغراق في شيء » ثم يعود فيقول وهنا يبدو تردد الواضح الذي يقارب
التناقض « المقصود من الأدب ليس الحكم أو الموعظة ، وإنما هو أن
يعطينا صورة لأنفسنا ، ويترك للتاريخ صورة من حياتنا . فإذا اعتبرنا
ما تنطوي عليه مخادع الزوجين أو الخليلين صورة من التفسير الإنساني
حتمت علينا الأمانة الفنية أن نذكرها على ماهى من واقع لا تغيير ولا تغير
فيه . أما أن يكون التفصيل في هذا الموضع مما يضعف المقاومة ، ويحلل
المناعة بين الفتيان والفتيات ، فهذا شيء ليس متصلة بالأدب ، إنما هو موضوع
الخلق الاجتماعي في الأمة» (١) . فقد أورد هذا الكاتب كما ترى حجة
الفريقين ، وأيد اتجاه كل منها بحججة تبدو معقولة مسلماً بها .

إذن فهو ضوع الخلاف بين الفريقيين هو مدى الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها
الأديب ، أ تكون حرية مطلقة من كل قيد يشنل إرادة الأديب وحريته في
فنه ، لأن الفنون لا تعترف بشيء من الحدود والقيود ، إذ أن فيها تعطيلاً

(١) انظر (المعارك الأدبية) الأستاذ أنور الحندي ١٨٣

لواهب الفنان ، وما يترتب على هذا التعطيل من حرمان المجتمع الذي يعيش فيه من المتعة بشرفات فنه وآثار عبقريته ؟

أم تكون هذه الحرية مقيدة بـ تقاليد المجتمع الذي يعيش فيه ، وتكون من عوامل الحفاظ على مجتمعه وعلى أخلاقه ودينه وعقيدته التي يرى فيها عناصر مجده ، وأهم مكونات كيانه ، ومقومات بقائه .

وقد أورد الأستاذ أحمد الشايب حجة أنصار كل من الرأيين :

فإن أنصار الحرية للأديب يرون أن هذا الأدب كالفنون الأخرى تجري عليه قوانينها ، فالرسم وغيره من الفنون الجميلة لا يمكن أن يقال إنها ترمي إلى غاية تهذيبية أو تلزم حدوداً معينة . وكل ما في الأمر - على فرض أنها تهدف إلى فكر معينة - أنها توقيظ البهجة بالألوان والصور ، والناحية . الذوقية فيها أوضح ، فكذلك الأدب إنما يهدف إلى المتعة منها يكن فيه من أفكار ، ويكون فرض قيود عليه إهداراً لغايته . وحداً من حرية فنانه . فاتركوا الشعراء والكتاب يعبرون بما يشاءون ، وكيف شاءوا ، ولا تعترضوا طریقهم ، حتى لا تکبتوا مراهم .

وهناك نظرية « الفن للفن » وهي تقرر حرية الأديب وانطلاقه من كل قيد ما عدا استجابة لعصريته ومواهبه ، وبذلك يكون للأدب وهو من الفنون الرفيعة كيانه الذاتي وحريته المطلقة التي تضمن رقيه وتعبيره عن نزعات النفوس وطبياعها ، وعن الطبيعة وأسرارها ، كما يتصور الأديب . ويفسّر ..

ويرى أنصار التزام الحدود الخلقيّة والدينية أن قياس الأدب على مثل الموسيقى قياس خاطئ ، لاختلاف طبيعتهما ، فالموسيقى فن رمزي لا ينتهي الناس منه سوى الألحان ، وأما الأدب فإن الناس ينتظرون منه معانٍ وأفكار أصريحة محددة . وهنا تبدو خطورة الأدب وقيمة في التوجيه .

الاجتماعي ، فإذا تركنا للأدب حبله على غاربه ، وأخضناه لهواه ، وكثيراً ما يكون الهوى خطراً ، استطاع بأفكاره الصريحة أن يكون داعية فساد وزعيم انحلال وتدھور . وقد لاحظنا في تاريخ الأدب العربي الآثار السيئة التي نشأت عن غزل ابن أبي ربيعة ، وأهاجى حول العصر الأموي ، وغزليات أبي نواس مما هو وارد في دواوين الأدب العربي ، فكيف بالله نهيب لأمثال هؤلاء حرية مطلقة يفسدون بها ديننا ومجتمعنا ؟) ١١ (.

* * *

وما يحصل بأغراض الأدب متابعة النقد الأدبي للأحداث ذوات الأثر في حياة هذه الأمة ، أي متابعته للأدب الذي يعبر عن هذه الأحداث الكبرى ، والاتجاهات الجديدة نحو تحقيق أهداف الأمة في الحياة الحرة الكريمة ، وتقويم هذا الأدب باعتباره موجهاً نحو تلك الأهداف ، ومثيراً لوعي النفوس ، ومجتمعاً للعقل والقلوب حول أمانى الشعب العربي ، أو مقصراً في بلوغه تلك الغايات .

فقد قامت الثورة الكبرى في مصر سنة ١٩٥٣ باسم الشعب المصري وباسم الشعب العربي كله تبادى بمحققها في الحرية ، وكرامة العربي في وطنه ، ووحدة هدفه ووحدة صفة لمحاباته الاستعمار والاستغلال ، وتخليص الشعب من عوامل التسلط والاستبداد والعبث بمقدرات الأوطان ، وتنكينه من حقوقه في العدالة والمساواة ، والأخذ بيده إلى الحياة الجديدة بالإنسان الجريء . وتبعتها ثورات في كثير من أرجاء الوطن العربي تطالب بتلك المبادئ ، وتستر خص في سبيلها الملاجح والأرواح ، بعد أن رسخت مبادئ الثورة ، وقطعت شوطاً كبيراً في سبيل تحقيقها ، فتركزت الأمانى حول مبادئ القومية والحرية والوحدة والاشتراكية التي أصبح يدين بها الشعب العربي في مختلف أوطانه .

(١) الأدب والأخلاق ، مقال للأستاذ أحمد الشايب في مجلة القائلة ص ٥ عدد المحرم

وكان من الطبيعي أن يساير الأدب المعاصر هذه الفورة الهاهلة ، وكان من الطبيعي أيضاً أن يتبع النقد هذا الأدب ، ويشرح ما فيه من أسباب القوة وينحى على المقصرين في متابعة الثورة ، وعلى الذين لا يزالون يعيشون في ظلام الماضي ، كما نبه إلى بذور الثورة في أدب السابقين قبلهم بقليل ، وتقديم هذه البذور أو هذا الغراس الذي مهد للوعي الحاضر والانتفاضة المشهودة بذكر ماله وما عليه ، فإن الشعراء « أمثال الزهاوي والرصافي وأبو شادي والشاعري وعمر أبو ريشة ورشيد معلوف وجورج صيدح وقبلان مكرزل وغيرهم في توزعهم بين الأدب الروماني والواقعي قد مهدوا مرحلة الانتقال إلى دنيا الواقع والحياة ، ونزلوا من أبراجهم إلى أرض الأحياء . وأكثر هؤلاء الشعراء لم ينجزوا نهجاً واعياً ، ولم يسروا على مبادئ مبلورة ، وإنما كانت ثورة أغلبهم تفسيراً لتجارب باطنية قد تكون عارضة — إلا أن الأدب قد غنم منهم تجارب واقعية جديدة ، أو نفسية موحدة مشرقة ، فرأيناهم يبذرون الثورة على الأوضاع الفاسدة ، ويتغزون بالآمال الوطنية ولا يكتمون فرحتهم بالحياة . فالزهاوي مثلاً رفع علم الثورة أهداه في العراق ، وجاهد التزمت الديني ، ونادى بالتجدد في كثير من شعره ، ومن ذلك قوله :

سُئلتْ كُلَّ قَدِيمٍ عَرْفَتْهُ فِي حَيَاتِي
إِنْ كَانَ عِنْدَكَ شَيْءٌ مِنْ الجَدِيدِ فَهَاتِ
وَقَدْ خَبَ الرَّصَافِيَ فِي هَذِهِ النَّوْاحِي ، وَاحْتَفَلَ كَمَا احْتَفَلَ حَافِظُ إِبْرَاهِيمِ
فِي مَصْرَ بِالْوَاقِعِ الْمَحْلِيِّ وَالشِّعْرِ الْوَطَنِيِّ ، وَتَقْرِيبَ بْنِ وَطَنِهِ ، اسْمَعْ إِلَيْهِ مَثْلَافِ
قَصِيدَتِهِ « إِيقَاظُ الرَّقْوَدِ » يَقُولُ :

إِلَيْكَمْ أَنْتَ تَهْتَفُ بِالْأَشْيَادِ وَقَدْ أَعْيَاكَ إِيقَاظُ الرَّقْوَدِ
فَلَسْتَ وَإِنْ سَدَّدْتَ عَرَا الْقَصِيدَ بِمَجْدِكَ أَوْ مَفْيِدَ
لَاَنَّ الْقَوْمَ فِي غَيْ بَعِيدٍ !

إذا أيقنتم زادوا رقادا وإن أنهضتم قعدوا وإذا
فسحان الذي خلق العباد كأن القوم قد خلقوها جمادا
وهل يخلو الجماد من الجمود؟
وكذلك جرى أبو شادى في هذا التيار ، وتلون بعض شعره باللون
اللواقعى كقوله في قصيدة « الثالوث المقدس » في ديوانه « عودة الراعى »:
 الجهل والفقر والمرض ثالوثنا الباطش المنبع
 أعزه يليننا الغرض وصال يستعبد الجموع
 وقد رأينا توجهها من شعراءنا المصريين كهولا وشبانا إلى الناحية السياسية
 فرأينا الدكتور ناجي تتفتح نفسه لهذه الناحية ، ورأينا على محمود طه يترك
 رومانتيكيته إلى الحياة الوطنية ، ويوفق في بعض شعره في هذه الناحية ،
 ورأينا صالح جودت يحاول هذه المحاولة ، وكذلك مختار الوكيل ، ولكن
 نزعتها الروماناتيكية غالبة عليها .^(١)

وقد خصص الأستاذ هلال ناجي كتابا كاملا للبحث في بذور « القومية
 والاشتراكية في شعر الرصافى » وال القومية والاشتراكية هما حجر الزاوية
 في نهضتنا التقديمية الحاضرة التي نعمل لها ونستكمل أسبابها . ويخلص
 الأستاذ هلال ناجي إلى أن « وحدة الشعور القومي ووحدة الحس القومي
 من مقومات القومية العربية البارزة في شعر الرصافى » وأن العروبة في
 نظر الرصافى « عروبة لغة ، وعروبة لسان ، وعروبة أرض ، بالإضافة
 إلى أنها عروبة دم ، وعروبة خلق ، وعروبة مصير وتاريخ ومشاعر
 مشتركة)^(٢) و قال عن اشتراكية الرصافى :

« وردت الاشتراكية في شعر الرصافى لفظاً ومعنى ، ونقصد بذلك

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٦ .

(٢) القومية والاشتراكية في شعر الرصافى ١٨١٧ (مطبعة دار العلم الملائين) —

بيروت ١٩٥٩) .

أنه تحدث في بعض قصائده عن الاشتراكية ، وذكرها باسمها ، وشرح أفضالها ، ودعالها ، وفي بعض القصائد هاجم استغلال البشر للبشر ، واستغلال طبقة لطبقة ، أو دعا إلى زوال الإقطاع ، أو دعا لمساواة المرأة بالرجل ، أو استنكر الرأسمالية . وكلها من مفاهيم الاشتراكية ، ولكنه أوردها دون أن يشير إلى أنها من المبادئ الاشتراكية (١) .

أما عن الثورة التي نعيش فيها والأدب الذي أوحى به ، والنقد الذي يعالج هذا الأدب فقد كثرت الكتابات عنه في الصحف والمجلات والكتب ومن أهم هذه الآثار النقدية التي تعالج هذا الغرض ، كتاب « شعر الثورة في الميزان » الذي ألفه الدكتور أحمد أحمد بدوى في أجزاء تتبع فيما هذا الغرض ، وما قالت الشعراء فيه ، وكتب في مقدمته « لقد أصبح أدبنا يتغنى بأعمالنا ، بعد أن عشنا طويلاً تعنى بمجاد آبائنا وأجدادنا ، حين عز علينا أن نجد في حاضرنا ما نستطيع أن نفاخر به ، أو نسجله بين مايسجل من جلائل الأعمال .. أدب الثورة صورة لشاعر الناس إزاء هذا الحادث الخليل ذي الآثار الكبيرة في حياة الوطن وبنائه ، وقد شئنا هذه الحقبة ، وفي استطاعتنا أن نتبين إلى أي مدى استطاع الأدب أن يصور إحساساتنا نحو الثورة وآمالنا فيها (٢) .

وهكذا مجده النقد المعاصر هذا الغرض الجديد الذي يمثل استجابة لدعوة أمة النهضة والإصلاح ، كما أنحى باللوم على الأغراض التافهة التي ظل بعض الشعراء يعالجونها ، وحسبنا في هذا المقام الإشارة إلى قول الاستاذ مصطفى السحرتي « أما اتجاه أدباء الابداعية إلى الموضوعات التافهة ، والإعراب عن أبسط المرائي في حرية يأبها الاتباعيون ، فهو وفي في الشعر الغربي والشرقي الحديث ، ومن هذه الموضوعات نذكر على سبيل التفصيل « الحمامتان » لخليل مطران ، و « القطة اليتيمة » لأبي شادي ، و « دقة قديمة » لشكري

(١) المصدر السابق : ص ٢٠٣ .

(٢) شعر الثورة في الميزان ١ / ٦ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٨) .

ومقطوعة «الفنجان» أو الكلب «بيجو» للعقاد ، والقط «ضرغام الصيرفي» ، و «الوردة الذاهلة» للمازني ، و «إلى دودة» لميخائيل نعيمه ، و «فراشتي» لرشيد أيوب ، و «الحجر الصغير» لإيليا أبي ماضي ، و «رثاء زهرة» لفaid العمروسي ، و «المجممة» لإبراهيم زكي؛ و «رسالة» للدكتور حبيب ثابت ، و «عيون القط» للعوضى الوكيل . وأمثال هذه الموضوعات وأجناسها وأشباهها كثير في الشعر الرومانى الحديث ، وهى قصائد فنية متفاوتة القيمة . وقد تمتاز بالإحساس الجمالى والرهافة، وقد يمتنع بعضها بالخلود فى رأى نقاد الفن للفن .

ولكن النقاد الواقعيين لا يعدونها من العيون الأدبية . وقد يقدرونها لصياغتها ، ويسمون موضوعها ، بل يأسون لنفاد هذه الصياغات الجميلة والطاقات الشعرية فى مثل هذه المناهى التى لا ترسى إلى الدنيا إشعاعاً ، ولا إلى البيئة قرة وحياة^(١) .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٢ — ٢٣٣ .

الفصل الرابع

لغة الأدب

- ١ -

كان من أهم مادعا إليه الشيخ محمد عبده من وجوه الإصلاح التي نصب نفسه لها « إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير سواء كان في المخاطبات الرسمية بين دواعين الحكومة ومصالحها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة منشأً أو مترجماً من لغات أخرى ، أو في المراسلات بين الناس » وذكر الشيخ محمد عبده أن أساليب الكتابة في مصر كانت تتحصر في نوعين ، كلاهما يتجه الذوق ، وتذكره لغة العرب :

الأول : ما كان مستعملاً في مصالح الحكومة وما يشبهها ، وهو ضرب من ضروب التأليف بين الكلمات رث خبيث غير مفهوم ، ولا يمكن رده إلى لغة من لغات العالم لا في صورته ولا في مادته ، ولا يزال شيء من بقاياه إلى اليوم عند بعض الكتاب من القبط ، ومن تعلم منهم ، غير أنه والحمد لله قليل .

والنوع الثاني : ما كان يستعمله الأدباء والمخترجون من الجامع الأزهر ، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان بارداً ، وتلاحظ فيه الفو اصل وأنواع الجنس ، وإن كان ردئاً في الذوق ، بعيداً عن الفهم ، ثقيلاً على السمع ، غير مؤدٍ للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية ، وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية في صورته ، ولكنه لا يعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولا يزال هذا النوع موجوداً في عبارات المشائخ خاصة .

ثم ورد علينا في آخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان غريباً

قى بابه ، وهو ما جاءنا من من الأقطار السورية فى جريدى الجنة والجنان المنشأتين بقلم المعلم بطرس البستاني ، وهذا النوع كان يعد من غرائب الأسلوب ، وبه أنشئت جريدة الهرام فى مصر ، وقد محي أثره (١) والحمد لله (١)

ولا شك أن هذه الكلمات تلقى ضوءاً كافياً على ألوان التعبير التى سادت فى القرن الماضى وفي أوليات هذا القرن ، وشرح تباین الأسلوب الذى كان منشؤه اختلاف طوائف الذين كانوا يزاولون فن الكتابة ، كما أن هذه الكلمات تشير إلى أهم مجالات الكتابة ، وهى المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ، والكتابة الصحفية ، والرسائل الإخراجية .

وقد كان الشيخ محمد عبده فى حقيقة أمره يمثل الفكره العربية التي كان أحد أعلامها فى اللغة والأدب والتفكير ، ففي طبيعته الحفاظ على مقومات هذه الأمة ، واللغة ووحدة اللسان وصحته من أهم دعائهما . كما كان في الوقت نفسه في مقدمة الذين حملوا الواء الدعوة إلى إصلاح هذه الأمة وتجديدها لتعود إلى أمجادها السالفة ، وتساير ركب الحضارة والتقدم في العالم الإنساني ولذلك لم ترقه الأسلوب المتكلفة المصنوعة التي خلفتها قرون الضعف والجمود ؛ وكان يصطنهما بعض الأدباء الذين حصلوا على قدر من الثقافة اللغوية أو البلاغية ، ولم يرض عن ذلك الإسفاف والتبذل من طبقات أخرى انحدرت لغتها إلى مستوى العامية ، أو تصرف أصحابها تصرفاً لا سند له من أصول اللغة ومقاييسها المعروفة .

وعلى كل حال فقد كانت هذه الملاحظة أو ذلك النقد ، صورة للميادين التي اصطربت فيها أقلام النقاد والأدباء حول اللغة الأدبية ، وما ينبغي أن تكون عليه حتى يومنا الحاضر .

وقد بحث الأدباء والنقاد منذ أقدم العصور عن العوامل والأسباب التي

يبلغ بها الفن الأدبي ثأريته من التأثير في عواطف القراء والسامعين وفي عقولهم ، وقد استطاعوا أن يتبينوا أن هذا الفن إنما يتميز بخصائصين لم يجدوهما مجتمعتين في أسلوب التخاطب بين عامة أصحاب لغة من اللغات ، وأرجعوا إلى هاتين الخصائصين السر في الإحساس بما فيه من متعة أو منفعة وجوه الأدباء ، وبعزمتهم الفن الأدبي ، وهما : المعنى الممتاز ، والتعبير الممتاز .

غير أنهم وجدوا أن المعانى الممتازة كثيرة ما تجرى على السنة كثيرة من طبقات الناس ، ولا تختص بها طبقة منهم دون طبقة . فالجاهلون والعلمون وال العامة والخاصة سواء في القدرة على تأليف تلك المعانى ، أو تهيسها لبعضهم حفظ الخاطر ، حتى يمكن القول بأنه لا عامة ولا خاصة من تلك الجهة . وكثيراً ما تصدر الأمثال والحكم والمعانى النادرة عن العوام والبلديين الذين قد لا يدركون مقدار ما يتلقى لهم ولا يعرفون روعة موقعه من نفوس الخبراء الذين يقدرون الكلام ، ويفطنون إلى معالم الخصوصية في أفكاره ومعانيه . وقد روى أن إماماً من أمم الأدب وعلماء العربية كان كثيراً ما يقف على حلقة القصاص والمشعدين ، فإذا أتاه طلبة العلم ليزوروه أو ليأخذوا عنه لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك ، حتى لا يهون على ذلك ، وقالوا له : أنت إمام الناس في العلم ، ما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ ! فقال لهم لو علمتم ما أعلم لما لم تتم ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهل فرأى كثيرة ، تجري في ضمن هذين معيان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك (١) ..

وكذلك قال الجاحظ كلامه المأثور «المعانى مطروحة في الطريق ، يعرفها الأعجمى والمجرى ، والبدوى والقروى .. ٢١٠» وذلك على أثر استئعنه إلى

(١) داعم المثل الساعر لابن الأثير ٤٠٥ / ١

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ٢/٤ (طبعة الساسي، القاهرة ١٣٢٣هـ).

كلام منظوم فيه عظمة وحكمة أتعجبت بعض العلماء، وأتعجبت الجاحظ أيضاً من ناحية ما استعملت عليه من المعانى ، ولكنها على الرغم من ذلك لم يعد صاحب هذا الكلام في الشعراء ، لأنه فتش عن معالم الإجادة فلم يرها إلا في المعنى وحده ، والمعانى كما يراها مطروحة في الطريق ..

وقد كان الأمر كذلك في النظر إلى الصياغة والتركيب ، فقد وجدوا في بعض ما يقرءون أو يسمعون كلاماً ليس لصاحبه فيه إلا الأعراض والظواهر التي تبدو في صحة الوزن وفي وحدة النغم واستقامة القوافي من الناحية الشكلية، أو ثراً مصنوعاً ليس لقائله أو كاتبه منه إلا ما استطاع أن يحشده فيه من صنوف الحلى وألوان الزينة الخلابة . فكان الكلام بهذا وذاك كالسيف المفلول الذي موّه بالفضة أو حلى بالذهب والجواهر ، ولكنه عند الاختبار حديدة لا تقطع ، ولا تشفي غلة صاحبها من غريم ..

ووجدوا أن تحصيل الألفاظ وتأليف التراكيب وزخرفتها ليس أمراً بعيداً المنال ، ولكنه في مستطاع كثير من العلماء باللغة الذين يعرفون مفرداتها، ويعرفون مما تعلموها وحفظوا أضروا بآمن الزينة قردوها في آثار غيرهم خاكرها ، أو حفظوها في دروس البلاغة وكتبهما فقلدوها .. وكان هذا وحده مظاهر الفنية في كلامهم ، وهي فنية مصنوعة، وشاعرية مجتبلة لا تثير عاطفة في النفس، ولا تقع من مستقبلها موقع الفنون الرفيعة من قلوب المتذوقين لها .

ثم انتهوا بعد هذه الملاحظات إلى أن الأدب ليس معانى وأفكاراً فقط ، وليس صوراً وتركيباًحسب ، وإنما هو نتاج لعصرية كامنة في نفس صاحبها ، تبدو في تأليف المعانى الممتازة ، كما تبدو في العبارة الجيدة عنها ، أو أنه أثر للتمازج والاتحاد بين هذين العنصرين اللذين يتألف منها العمل الأدبي .

فإذا كان هناك خلاف بين النقاد على اللفظ والمعنى ، أو الإطار والمضمون كما يقول المعاصرون ، فلم يكن اشتراط الجودة في العبارة، واحتراط الجودة التفكير محل خلاف .

وإنما كان مدار الخلاف بينهم في ذلك الجهد الذي يبذله الأدباء ويتناقلون به ، ويتفاوتون فيه ، أمن ناحية القدرة على ابتكار المعانى وتأليف الخيال ، أى قرارة الأديب على الإتيان بالمعنى الغريب ، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة ، حتى ينسب لذلك الأديب فضل الأصالة أو السبق والابتكار ، أم كانت أفكاراً وأحاسيس ومشاعر يجدها كل إنسان ، ولكن أدبياً لم يستطع أن يبرزها كما أبرزها ذلك الأديب ؟ أمن تلك الناحية أمن من ناحية القدرة على الإجادرة في تأليف العبارة وتحسويز المعنى ، بتحريف الألفاظ الجيدة ، وصوغ التراكيب البدعة ؟ .

هذا هو محور الخلاف بين الفريقيين ، أى أن الخلاف ينحصر في البحث عن الفنية والإبداع في الأعمال الأدبية ، ومظاهرها في هذا الفن ، أىكون مظاهرها المعنى الذي يهدى إليه التأمل العميق ، والنظرة الممعنة ، والتجربة الصادقة ، والحس المرهف ، والإلهام الجديد ؟ أم يكون مظاهر الفنية الاطلاع الواسع على اللغة وتراثها الأدنى ، ثم الاهتداء إلى اللفظ المناسب الدال على معناه ، الملائم لجبرته من الألفاظ ، الذي لا يقع من الأسماع والأذواق وقعاً منكراً ، ثم في البراعة في نظم التراكيب على نحو شائق بديع تتبين معه عزلة المعانى ، ويجد المستقبلون من الأدب في هذا المظاهر من الفنية ما لا يجدون في ألفاظ العامة ونظم تراكيبهم في العبارة عن المعانى والأفكار والمقاصد .

إذا قال لنا المحافظ « المعانى مطرودة في الطريق . . . » فإنه لا يقصد بحال الغض من شأنها ، ولا تفاهتها في تقدير الأدب أو الأديب ، وإنما الذى يقصده أن المعانى الجيدة التى تجد فيها الخصوصية لاتختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، بل إن هذه المعانى الجيدة تتأتى للخاصة كما تأتى لل العامة ، ويقتصر ظاهر الفنية على الصياغة والتعبير ، وهو الذى يتفاوت فيه الناس ، ويتفاصل الأدباء به ، ولذلك قال « إنما الشأن في إقامة

الوزن؛ وتمييز اللفظ ومهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير، ومعنى قوله «الشعر صناعة» أنه فن من الفنون، وكلمة «الصناعة» هي الكلمة التي اختارها النقاد للدلالة على ما يراد بكلمة «الفن» في زماننا. وعظامه الفنون إنما تظهر في الشكل الذي تبين منه المعانى، ولذلك جعل الشعر ضرباً من الصبغ، وجنساً من التصوير.

وعلى هذا فإن المحافظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعانى الجيدة تساوى المعانى الرديئة، أو أن المعانى الخاصة تعديل المعانى السوقية أو المعانى المبتذلة.

ويؤكد هذا الرأى قول المحافظ في معرض آخر: أندركم حسن الألفاظ وحلاؤه مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسي لفظاً حسناً، وأغاره البلوغ مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاً متعشقاً، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أهلاً. والمعانى إذا كسبت الألفاظ الكريمة، وأكسبت الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقدير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معانى المعارض، وصارت المعانى في معنى الجواري^(١).

ومثل هذا ما أورده أبو هلال العسكري في تعريف البلاغة بأنها كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن^(٢).

وإذا كنا نقول إن عبد القاهر الجرجاني زعيم مدرسة المعنى، فليس ذلك لأنه يغض من شأن اللفظ والعبارة، أو يقول إن العبارات الممتازة

(١) كتاب الحيوان للحافظ ٣/١٤

(٢) كتاب البيان والتبيين للحافظ ١/٣٨٧.

(٣) كتاب الصناعتين ١٠.

كالعبارات المبتذلة في الحكم على الأدب وفي تقدير الأدباء ، لم يرد ذلك عبد القاهر بحال من الأحوال ، وإنما الذي يعنيه أن مجال التفاضل وأساس التفاوت بين الأدباء إنما هو في المعانى التي يوفقون إليها ، ورأيه أن المعنى الجيد يستدعي اللفظ الجيد ، أى أن الأديب لا يبذل جهداً في استحضار الألفاظ إذا تهأت له المعانى . وصرىح كلام عبد القاهر « كيف يتصور أن يصعب سلام اللفظ بسبب المعنى ؟ وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك (١) . وهذا معنى قولنا إن المعنى عند عبد القاهر هو كل شيء ، أى أن جردة العبارة تابعة لجودة الفكرة ، وكان عبد القاهر بهذا الرأى زعيمًا للمدرسة التي تنتصر للمعنى ، وتنتظر فيه وفي حقيقته قبل أن تنظر في شكله وصورته ، إذ أن تلك الصورة فرع لا أصل ، وتابعة لا متبوعة .

ونعتقد أننا نستطيع بهذا القدر من الإيجاز أن نخلص من الرأيين بأن واحداً منهما لا يتطلب جردة في أحد العنصرين وتقصيراً في العنصر الآخر ، وإنما يبحث كل رأى منها في أصل التفاضل بين الأدباء والإجاده مطلوبه في كلا العنصرين « والعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الأدبي متحداث في ظرف الوجود .

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنها لتبقى مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تعد عملاً أدبياً له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يمكنون لها صورة أخرى إلا

(١) راجع دلائل الإعجاز : ص ٩٤ (طبعة المنار - القاهرة ١٣٦٧ هـ)

إذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الأول ، فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرسما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر : لفظ ومعنى ، أو شعور وتعبير فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتا هما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي . ولن يستحسن الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، ولن يستحسن القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولتكنا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كيما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبي ، تقرينا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معملة (١) .

وقد شرح أهمية الإجادة في العنصريين أحد النقاد الغربيين بقوله « إن أصل كل تأليف أدبي هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون مما يصادف المؤلف ، في حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالاً أو وهمًا خطر في فكره ، ولكنها على كل حال يجب أن تكون تجربة قد ملكت عليه حسه ، وحملته على الكلام . نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألف في تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون في التجربة أمر غير مألف إذا اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين ، أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس . فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث في المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبي ، يستطيع أن يخرج بواسطه الألفاظ رمزاً عن تجربته ، وهذا الرهز يجب أن يكون صادقاً دقيقة ، بحيث يرضي به المؤلف شعوره الفني تمام الرضا .

(١) النقد الأدبي : أصوله ومتاهجه ٢٢ (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧)

وما هو هذا الشعور الغي الذي لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، تطلب من المؤلف عديها اللغظى ، عديها الذى لا يختلف عنها قيد شعرة . . . ولا بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناء لا يقلان عنها حدة وقرة . ومن المخائز أن نصف التجربة التي لها كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها الإلهام الذى يسبب إخراج القطعة الفنية . وفي هذه الحالة نرى أن القاعدة هي أنه كلما عظم الإلهام ، تطلب قوة فنية أعظم لكي تعبّر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة على التعبير أسمى وأكبر لكي تحيلها إلى عمل أدبي يمثلها تمثيلا صادقا .

ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوهيروس وداتي وشكسبير وملتن لم يستطعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسمائها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوى . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة . وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر ، وذلك لما رزقوه من السلطان على اللغة ١١ .

وهذا خير شرح يلم بأطراف الفكرة ، ويوضح أهمية العنصرين في الأدب وفي درجة تأثيره في النفوس والعقول ، وهو رأى متفق عليه كما رأينا عند القدماء ، وعند المتصوفين الذين لا يعرفون الشطط في الأحكام أو المغالاة فيها من المعاصرين .

وفي هذه الفكرة نرى أهمية اللغة الأدبية أو أهمية التعبير في ناحيتين ناحية إبراز الأفكار والمعانى ، وناحية التأثير التي تشارك فيها الصورة الفكرة . فالإدب ميزان ذو كفتين ، وهاتان الكفتان ينبغي أن تكونا متعادلتين ، أو ينبغي أن يكون ما في إحدى الكفتين موازنا لما في الكفة الأخرى . وهو ميزان دقيق ، لأنه يزن فنار فيعا صبت فيه الإنسانية خلاصة

(١) لاسل آبر كرمبي (قواعد النقد الأدبي) ص ٥٠ ترجمة الدكتور محمد عوض محمد.

تجاربها وخبرتها ، وعبرت فيه عن مشاعرها ، وحملته آلامها وأمانها ، وثبتت فيه عواطفها وشرحـت فيه مثلـها ، وكل ذلك أغلى وأنفسـ ما يحرص عليهـ من الأعراض والثـواهر ، وما قد يفتن النفـوسـ من المـادياتـ .

في الأدب عقل وعاطفة ، وفيه بيان « يملـكهـ الذينـ كانـ لهمـ سـلطـانـ علىـ اللـغـةـ وـعـلـمـ وـاسـعـ بـهـ ، وـقـدـ أـشـارـ إـلـىـ الـقوـتـينـ تـؤـثـرـانـ فـيـ الأـدـبـ الشـاعـرـ العـرـبـيـ الكـبـيرـ مـعـرـوفـ الرـصـافـيـ قـوـلـهـ « وـالـأـدـبـ الـأـكـبـرـ هوـ مـنـ كـانـ قـوـاـهـ العـقـلـيـةـ فـيـ الـدـرـجـةـ الـعـلـيـاـ ، وـكـانـ قـدـرـتـهـ الـبـيـانـيـةـ مـوـازـيـةـ لـهـ ، فـالـتـواـزنـ بـيـنـ الـقـوـتـينـ أـعـظـمـ شـرـطـ لـلـكـمـانـ فـيـ الأـدـبـ ، إـذـ لـاـ يـخـفـيـ أـنـ مـنـ كـانـ قـوـاـهـ العـقـلـيـةـ فـيـ الـدـرـجـةـ الـعـلـيـاـ مـثـلاـ ، وـكـانـ قـدـرـتـهـ عـلـىـ الـبـيـانـ غـيـرـ مـوـازـنـةـ لـهـ ، أـىـ فـيـ الـدـرـجـةـ الـوـسـطـيـ ، ذـهـبـ أـكـثـرـ اـنـفـعـالـاتـهـ النـفـسـيـةـ ضـيـاءـاـ ، وـلـمـ يـسـتـطـعـ لـقـصـورـ قـدـرـتـهـ الـبـيـانـيـةـ — تـصـوـيرـهـ حـقـ التـصـوـيرـ ، وـلـاـ نـقـلـهـ بـتـامـهـ إـلـىـ نـفـسـ الـمـخـاطـبـ ، وـلـذـاـ نـرـىـ الـجـفـافـ ظـاهـرـاـ فـيـ أـقـوـالـ بـعـضـ الـشـعـرـاءـ . حـيـثـ يـأـتـونـ بـعـبـارـةـ تـقـصـرـ عـنـ أـدـاءـ الـمـعـنـىـ الـذـيـ يـرـيدـونـهـ . وـمـاـ ذـلـكـ إـلـاـ لـقـصـورـ قـدـرـتـهـمـ الـبـيـانـيـةـ عـنـ قـوـاـهـمـ الـعـقـلـيـةـ .

أـمـاـ إـذـاـ كـانـ الـأـمـرـ بـالـعـكـسـ كـأنـ تـكـوـنـ قـدـرـةـ الـأـدـبـ عـلـىـ الـبـيـانـ فـيـ الـدـرـجـةـ الـعـلـيـاـ ، وـتـكـوـنـ قـوـاـهـمـ الـعـقـلـيـةـ غـيـرـ مـوـازـنـةـ لـهـ ، أـىـ فـيـ الـدـرـجـةـ الـوـسـطـيـ ، فـإـنـهـ حـيـئـذـ يـأـتـيـ فـيـ كـلـامـهـ بـأـفـاظـ بـرـاقـةـ وـعـبـارـاتـ خـلـابـةـ ، وـلـكـنـ لـأـطـائـلـ تـحـتـهـاـ مـنـ الـمـعـنـىـ (١) .

وـهـذـاـ كـلـهـ هـوـ الـحـقـ الـذـيـ يـعـلـمـهـ فـهـمـ طـبـيـعـةـ الـأـدـبـ ، وـمـعـرـفـةـ مـعـنـاهـ ، وـإـدـرـاكـ رسـالـتـهـ .

وـقـدـ ظـلـ هـذـاـ فـهـمـ مـتـسـلـطاـ عـلـىـ الـأـذـواقـ وـالـعـقـولـ طـوـالـ الـأـزـمـنةـ

(١) مـوـرـفـ الرـصـافـ : درـوسـ فـيـ تـارـيخـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ ١/٢٥ـ (ـمـطبـعـةـ دـارـ السـلـامـ بـغـدـادـ ١٩٢٨ـ) .

الماضية ، وظل كذلك متسليطاً على العقول المستقيمة والأذواق المستنيرة في هذا العصر ، وكان هو الأساس الثابت الذي يعتمد عليه الأدب ، والمقياس الواضح الذي يعتمد عليه النقاد في تقدير الأدباء ، والحكم على نتاجهم بجودة معناه وأصالته وجدته وصدقه ، وبعبارة وصفاًها ووضوحاًها وقوتها وجمالها . حتى برزت دعوات جديدة في هذا العصر أدت إلى الخلاف حول هذين الأصلين ، وثارت مشكلة بين النقاد ترتب عليها كثير من الاضطراب والبلبلة في المقاييس التي يقاس بها الأدب . تلك المشكلة هي التي ثارت حول ما يسمونه « الأدب الهدف » ويقصدون به الأدب الذي يحقق حاجة من حاجات المجتمع الإنساني ، ويصف ذلك المجتمع ، ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدي رسالة لا تتحقق بالفن الخالص الذي يرون خطورته في أنه يسعى إلى تحويل الرأي العام عن مشكلاته اليومية إلى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الآلام التي يكابدها بعض طبقات المجتمع ، إذ أن الأدب والفنون رسالة نحو تلك الطبقات ، وعليه أن يؤدي هذه الرسالة طوعاً أو كرها ..

وهذا الرأى كان يتصل بأهداف الأدب ومراميه . ولكن هذا الرأى جر القائلين به إلى إثارة مشكلة جديدة هي مشكلة التعبير ، ذلك أن الأدب كسائر الفنون التي توجه إلى طبقة خاصة من القادرين على تقديرها وتذوقها ، والأدب بهذه الصفة عليه أن يلتزم العبارة القوية الممتازة التي يجد فيها أولئك الخاصة ما يتمثلون من فنية الأديب أو فنية الأدب ، ولا يعترفون بقيمة هذا الأدب إذا فقد ما ينشد فيه من خصوصية العبارة .

أما إذا كان الأدب يتوجه إلى العامة فإنه لا يلتزم بأسلوب خاص في التعبير ، بل عليه أن يتنازل عن تلك الخصوصية ، ويحيط إلى المستوى الذي يستطيع إدراكه والتأثير به طبقة العامة ، وعلى هذا يفقد التعبير كل ماله من الاعتبار في تقدير الأدب ، فالأسلوب الفني الممتاز كالأسلوب المبتذل .

سواء بسواء عند بعثتهم ، والأدب الهدف هو الذي يساير الواقعية في الفكرة كما يساير الواقعية في العبارة ، وحيثما يكون في استطاعة البشر جميعاً أن يكونوا أدباء بهذا المعنى الذي يرى المضمون الواقعي وحدد محل كل تقدير واعتبار (١) .

ولقد كان أدباء العربية وكتابها في هذا القرن هم الذين أثاروا هذه المشكلة بين النقاد المعاصرين . ذلك أن فريقاً من الكتاب والأدباء الذين درسوا الأدب العربي في عصوره السابقة ، وطالعوا عيون الشعر وأدب الرسائل ، وارتسمت صورها في أذهانهم ، فطبعتهم بطبعها ، أخذوا يحذون حذوها فيما يكتبون ويؤلفون ، وفيما يعالجون من موضوعات تمس الحياة الحاضرة ، حتى أصبحت الأساليب القديمة أساليبهم . في حين أن طائفة أخرى أخذت تتحفف من هذه الأساليب ، وتجنح إلى السهل واليسير الذي يستطيع أن يفهمه كل الناس ، فصارت لغة الأدب عندهم وسيلة للإفهام ، أما تلك اللغة القوية التي لا يستطيع أن يعيها ويتذوقها إلا أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية العميقـة فإن أمعاءهم لا تستطيع أن تهضمها ، ولا تستطيع أذواقـهم أن تتدوـقـها وكان ذلك الاختلاف بين الأدباء صورة للاختلاف بين النقاد ، بل أصلاً لهذا الاختلاف .

اللغة الأدبية ومقتضيات العصر

على أن هناك فريقاً من النقاد من ذوى الثقافة الأدبية الواسعة الذين يجمعون إلى هذه الثقافة الفنية حسن التقدير لحالة العصر ومقتضيات الحياة والأحياء فيه كانوا يعلـون سخطـهم على الاحتفـال بلـغـةـ الأـدـبـ ، ويرـونـ فيـ هـذـاـ الـاحـتـفالـ تـكـلـفاـ وخرـوجـاـ عـلـىـ طـبـيـعـةـ العـصـرـ وحـاجـاتـهـ ، فـيـ الـوقـتـ الـذـىـ يـعـنـفـونـ فـيـهـ عـلـىـ مـاـقـدـ يـقـعـونـ عـلـيـهـ مـنـ إـسـفـافـ وـالـترـدىـ عـنـ بـعـضـ

(١) اقرأ دراسة مفصلة عن هذا الموضوع في « فـكرةـ الـبيـانـ عـنـ المـاعـصـرـينـ » ص ٢٦٧ وما بـهـاـ منـ الطـبـيـعـةـ الـثـالـثـةـ مـنـ كـتـابـاـ (الـبيـانـ اـعـربـيـ) مـكـتبـةـ الـأـنجـلـوـالمـصـرـيـةـ الـفـاهـرـةـ ١٩٦٢ـ .

الكتاب فهم ينشدون في لغة الأدب بهاءها ورونقها في غير تعلم ولا إغراط . وفي غير إسفاف ولا ابتذال .

ويمثل هذا الفريق من أدبائنا النقاد الدكتور طه حسين الذي قام ببنائه وبين الاستاذ مصطفى صادق الرافعي معركة حامية الوطيس حول رسالة كتبها الرافعي يعاتب فيها صديقا له من أدباء الشام ، وبعث بها للنشر في جريدة « السياسة » وقد وصفها الرافعي بأنها « من الخط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون في مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شيء من الأساليب الأخرى » . وقد نشرت السياسة هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقاً موجزاً قال فيه . أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي ، ولا سيما في مصر ، تغييراً شديداً (١) .

ولم يرض الاستاذ الرافعي عن هذا التعليق ، فكتب في التعقيب عليه : « علق الاستاذ طه حسين على رسالة العتاب التي نشرتها السياسة بقوله : إنه يعلم مضطراً أن هذا الأسلوب الذي راق أهل القرن الخامس والسادس لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي . ولست أجادله في ذوقه إن كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يجعل نفسه ، وليحملها على ما شاء وليحمل ما شاء عليها ، ولكن لا أتبين مرجع الضمير في قوله « لا يستطيع أن يروقنا » فهل ترجع « نا » هذه إليه وحده أم إلى أهل العصر الذي نحن فيه ؟ وهل هو حسيبه ؟ أم هو أكثر من نفسه ؟ وإنما سلطه ليتسلط بالنفي ؟ ومن قدر على النفي قدر على الإثبات ؛ ومن تصرف في الجهةتين لم يقع مع أمره أمر ولا بعد حكمه حكم . ولا أظن الاستاذ الفاضل يزعم هذا لنفسه ، أو يمكن لها فيه .

(١) حدث الأربعاء ٣/٧ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٢) .

«على أن الأسلوب الذي كتبت به الرسالة كان موضع الانفراد ، وكان
نهاية التي تتقاضر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر التاسع ، ولم
يوحش منه تغير الذوق الأدبي كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب ، فيه
وتقسيمهم عن حده ، وأنهم لا يوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى
جهازه في الفاظه ومعانيه .

«لقد علم الكاتب أنها لانزعيم أن هذا الأسلوب هو الوجه في كل فنون
الإنشاء ومناهي التعبير ، بل قلنا إنه شيء من الزخرف وفن من التنسيق
ونقول الآن إن أكثر كتاب العصر ، وهم الأستاذ طه ، لا يجيدونه
ولا يستطيعونه منها تكلفووا له ، وبالغوا في هذا التكلف ، وتحرروا في
هذه المبالغة .

«وهذا عندنا وجه من وجوه التأويل في معنى تغيير الذوق الأدبي ، وهب
أن الذوق تغير وأتي على كل شيء في اللغة وأساليبها ، فain معنى الظرفة
والنادرة والملحة في مثل هذه الآثار الدقيقة ، وقد قامت الدنيا وركعت
وسجدت . . لدقائق توت عنخ آمون ، مع أن الذوق الفني مات وبعث ،
ثم مات وبعث في أكثر من ثلاثة آلاف سنة .

«ونبه الأستاذ إلى أنها اشترط في هذا الأسلوب أن يصيّب موضعه ،
وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لا منزلة البناء ، ثم إننا
نفرض أن هذا الفاصل أضطر أن يكتب في هذا المعنى الذي كتبنا فيه
وأراد أن يأتي بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن ، ولنيلأ الوجه
الآخر من الصحيفة بما تم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، ولن يأتينا بالبلاغة
التي عجزنا نحن عنها ، إذا كان هذا رأيه المستور الذي يرمي إليه برأيه
الظاهر في تلك الكلمات ^(١)

فقد رأينا في هذا التعقيب أن الرافع يدافع عن أسلوبه الذي يباهى

به كتاب العصر ، ويصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه لعدم استطاعتهم إياه ، وازل ذلك فهم يعيرونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبي قد تغير . ثم هو بعد ذلك يعترف أن هذا الأسلوب الذي هو شيء من الزخرف وفن من التنسيق ليس الأسلوب الأوحد ، وإنما تخيره لمناسبة الموضوع الذي عبر عنه .

ثم إن في كلامه على آية حال ما يشعر بالطلب والتعمل ، ليحصل على معنى الطرفة والنادرة والملحة في مثل هذه الآثار الدقيقة ، ثم هو أخيراً يتحدى الدكتور طه بأن يحاول التعبير الجميل عن مثل معانٍ كتابته ، ليجد بما ينفذ منه إلى المقابلة والموازنة والجدال . ولكن الدكتور طه عقب على هذا التحدي بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لا يجيدون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه منها تكلدوا له ، وبالغوا في هذا التكلف ، وتحروا في هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل في معنى تغير الذوق الأدبي . وأنا لا أتردد في إقرار الكاتب الأديب على أنها لا نجح في هذا الأسلوب ، وعلى أنها لا نريد أن نجحه ، لأن الذوق الأدبي ، ولا سيما في مصر ، قد تغير ، وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له في نفسه رأياً لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه ، فلندعه ورأيه ، ولنجيء الذوق الأدبي الجديد الذي يلائم حاجات الناس وحياتهم »

• • •

ثم كتب الدكتور طه بعد ذلك بحثاً في « القديم والحديث » أشار فيه إلى كتاب الاستاذ الرافعى وإلى كتاب آخر نشره في السياسة الأدبية طه عبد الحميد الوكيل ، ورأى أن أسلوبيهما في الكتابة الأدبية مختلفان أشد الاختلاف : أحدهما قديم جداً ، والآخر حديث جداً ، وكلاهما فيما يرى الدكتور طه بعيد كل البعد عن ملامحة الحياة التي نحياتها ، والعصر الذي نعيش فيه .

ويقول الدكتور طه « قد يخيل إلى أن من الخير أن يتفق الأدباء على أن

هذا العصر الذي نعيش فيه حاجات وضروراً من الحس والشعور تقتضي أملوا بما كتبنا يحسن وصفها ، ويجد التعبير عنها دون أن يسرف في القدم أو يعلو في الجدة . ولست أدرى لم لا يتفق الأدباء على هذه القضية ، ونحن في حياتنا المادية إنما نلائم بين حاجاتنا وبين الأدوات التي نستخدمها لغرض هذه الحاجات ، فالتنا إذا أردنا أن نتكلم لنصل على هذه الحاجات لأنلائم بين لغتنا وبين حاجاتنا ، أو بعبارة أصح : مالنا لأنلائم بين اللغة وبين الحياة ؟.

«لسنا نعيش عيشة الجاهليين ، فمن الحق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ، بل لسنا نعيش عيشة المصريين في أوائل القرن الماضي ، فمن الإسراف أن نستعيض لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضرر وبأ من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها . إذا كنا لا نعيش في الخيام ولا نتخد هذه الأدوات المختلفة الحضرية أو البدوية التي اتخذها الجاهليون أو أهل بغداد ، فليس من سبيل إلى أن نشعر كما كان يشعر الجاهليون وأهل بغداد ، وإذا فليس من سبيل إلى أن تكون صادقين حين نتكلّم أو نكتب كما كان يتكلّم الجاهليون أو كما كان يكتب أهل بغداد . وإذا فالغلو في اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية على أنه مخالف لطبيعة الحياة التي تقتضي أن يكون اللفظ ملائمة المعنى ، وأن تكون اللغة مرآة الأطوار المختلفة التي يتقلب فيها المتكلمون — أقول إن اتخاذ هذه الأساليب عيب خلقي في نفسه ، لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلّم يعيش في تناقض متصل مع حياته الواقعة فهو يحس شيئاً ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشيء وينطق بشيء آخر !

ثم يصرح الدكتور طه بأن اتخاذ هذه الأساليب نقص أدبي ، لأن الكمال الأدبي يستلزم أن تكون اللغة ملائمة للحياة . وهو نقص خلقي ، لأنه كذب للكاتب على نفسه وعلى معاصريه . وهو نقص من جهة أخرى ، لأنه لا يدل على أقل من

أن الكاتب ينكر شخصيته ولا يعترف لها بالوجود . وأى إنكار للشخصية أشد من أن تحس وتشعر ، ثم تستحبى أن تصف إحساسك وشعورك كما تجدهما ، فتستعيير لهذا الوصف أساليب لا تلائمه وضربوا لاتهاديه ؟ .

« لنا حياة خاصة ، ولنا لغة خاصة تلائم هذه الحياة ، فهالنا نفرق بين الأشياء المؤتلفة ؟ وما لنا نقطع الأسباب المتصلة ؟ وما لنا نعيش في عصر ونتكلم في عصر آخر ؟ ،

« أعرف أن الأسلوب الذى اتخذه الاستاذ الرافاعى كان مستعداً ، فى عصر من العصور . ولكنى أعرف أنه إنما كان مستعداً لأنّه كان يلامس هذا العصر ، فإذا انقضى هذا العصر ، وانقضى معه ما ألف الناس من ضروب الحياة فيه ، فيجب أن ينقضى معه أيضاً أسلوب التعبير الذى كان الناس قد اتخذوه وسيلة لوصف ما يجدون في أنفسهم .

« ومهما يقال الاستاذ الرافاعى وأنصاره — إن كان له أنصار — فليس من شlk فى أنه لم يشعر كا كتب ، ولم يفكر كا كتب ، وإنما شعر بطريقة وكتب بطريقة أخرى . فلسنا نراه هو فى كتابه ، وإنما نرى فى هذا الكتاب تكلفه ومحاولته الإجاده . ولا تنس أن الاستاذ يعاتب صديقاً ، وأن العتاب يحتاج فيما يظهر إلى أن يظهر الصديق لصديقه دخيلة قلبه وخلاصة نفسه ، لا أن ينسج له نسجاً ليس بينه وبينه صلة .

« أسلوب الاستاذ الرافاعى قديم جداً لا يلائم العصر الذى نعيش فيه : وأسلوب الأديب « طه عبد الحميد الوكيل » حديث جداً لا يلائم العصر الذى نعيش فيه أيضاً ، وآية ذلك أنى لا أشك فى أن كثيراً من القراء سيشعرون حين يقرءون رسالته بشيء من الغموض كثير ، وبأنهم أمام أشياء لا يشعرون بها ولا يحسونها ؛ لا لأن الله قد اختص بها الكاتب وحده ، فكثير من الناس يحب ، وكثير من الناس يلذ الجمال ، ولكن لأن الكاتب قد اتخذ في الناس يحب ، وكثير من الناس يلذ الجمال ، ولكن لأن الكاتب قد اتخاذ في

وصف الحب والجمال أسلوبًا يلائم ما ألف الناس حين يحبون وحين يلذون
وحيث يحاولون أن يصفوا الحب أو اللدة » .

ثم يدعى الدكتور طه إلى التوسيط بين القديم والحديث بعد إعلان
سخطه على الإسراف في الأخذ بأساليب القدماء التي قد تبدو غريبة عن
الحياة المعاصرة وما تقتضيه ، والأخذ بأساليب المبذلة الهزلية التي لا تليق
بلغة الأدب وما ينبغي لها من السمو ، « ويغلو قوم هنا في إثارة القديم
فيضيرون وفي الحياة سعة ، ويغلو قوم هنا في إثارة الجديد ، فيرتفعون عما
ألف الناس ، ومع ذلك فالقصد أساس الخير في كل شيء . ولستنا أبناء
القرن الخامس للهجرة ، ولستنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن
أبناء القرن الرابع عشر للهجرة ، ينتها و بين الماضي أسباب متصلة ، وبيننا وبين
المستقبل أسباب متصلة ، فمالنا لانتحفظ المكانة التي وضعتنا فيها الطبيعة
فلا نصرف في التقدم ، ولا نصرف في التأخر ؟ ! لا أمقت القديم ، ولا آنف
من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغى
يحب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . وإن تكون لغى مرآة صادقة لنفسى
إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هي مرآة صادقة لنفسى إذا
كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث .

سيقولون : فلنصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهي قديمة جداً
لا تلائمها ، ولا تؤدي ما نحشه ونشعر به . كلام ليس هذا حقيقة ، فإن اللغة
العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحسب تظنون ، وإنما هي كغيرها
من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفت أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ،
حيث مستحيلة لأننا نفهمها ونتحذّرها وسيلة للتواصل وتبادل الآراء ، فيفهم
بعضنا بعضاً دون تكلف ولا عناء . وكل ما نريده لهذه اللغة هو أن تسلك
سبيلها في الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم
كأسلوب الأستاذ الرافعى ، ودون أن يفسد عليها هذه الحياة أسلوب حديث
جداً كأسلوب الأديب طه عبد الحميد الوكيل .

«لا نكره أن يصطعن الآدباء في دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التي جلاها الاستعمال وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا بهذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة . كما لا نكره أن يستعير الكتاب في قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوروبية معانٍ وأساليب وألفاظاً دون أن يفسد ذلك جمال اللغة العربية وروعتها .

«وعلى الجملة نريد أن تكون لغتنا مرآة لحياتنا ، لا قدمة خالصة ، ولا أوربية خالصة ، فما في شيء من هذا ؟ وماذا يمكن أن ينكر علينا الأستاذ الرافعى وأصحابه من هذا ؟ ومتى كان القصد إلى الصدق وحسن الملاعنة بين ما نجد وبين ما نصطعن في وصف ما نجد ذنبأ ينكر أو شيئاً يعاب (١) ؟ ..

وهذا المذهب الوسط الذى دعا إليه الدكتور طه ييدو واضحاً إذا كان وسطاً بين لغة القدماء القوية إذا تكلفهم بعض المعاصرين ، واللغة المترافقـة المبتذلة التي لا يعرف غيرها بعض الكتاب ، ولكن الذى لا ييدو واضحاً هو تلك الدعوة إلى اللغة الوسط بين لغة القدماء الفصحى وبعض اللغات الأوروبية !

الحق أن هذه الكلمة الأخيرة في هذا النقد كانت جديرة بكثير من الإيضاح والإفصاح حتى يفهم المراد منها على وجه التحديد ، فإنها كما ييدو دعوة غريبة لا يعرف على وجه التحديد مرماتها . هل يقصد الدكتور أن تستفع اللغة العربية الفصحى باللغات الأوروبية الحديثة فيما جد في حياتنا من مظاهر الحياة الأوروبية الحديثة التي لم تضع لها لغتنا ألفاظاً لأنها لم تكن في حياة الذين سبقونا ؟ هل تنبأ الدكتور بعالمية اللغات الأوروبية في القرن السادس عشر للهجرة حتى تتحقق على معلم اللغة العربية ؟ ويكون في هذه اللغة الوسط ما يهدى للعالمية التي يتنبأ بها الدكتور ؟

للت الدكتور ذكر شيئاً من عبارات الأديب «طله عبد الحميد الوكيل»

أو شيئاً من خصائص أسلوبه في رسالته « بين الحب والجمال » إذن لعرفنا على وجه التحديد ما يريد، ولكننا عرفنا ما يأخذ الدكتور طه على الاستاذ الرافعي وأنصار القديم، ولكننا لم نستطع أن نعرف ما عاشه على ذلك الأديب في أسلوب التعبير: أهوا بذاللغة العربية وعما فيها؟ أم لغته الأوربية الحديثة التي عبر عن معاناتها وأساليبها وألفاظها؟

وزبما يعدد هذه الحيرة بعض التبديد قول الدكتور طه في مقال آخر :

فـالـلـغـةـ قـدـيمـ لـاـ بـدـ مـنـهـ إـذـاـ أـرـدـنـاـ أـنـ تـبـقـيـ اللـغـةـ ،ـ وـفـيهـ جـدـيدـ لـاـ بـدـ مـنـهـ إـذـاـ أـرـدـنـاـ أـنـ تـحـيـاـ ،ـ وـأـنـصـارـ الجـدـيدـ فـيـ اللـغـةـ وـالـأـدـبـ لـاـ يـرـيدـونـ إـلـاـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ الـحـيـاةـ .ـ لـيـسـ مـنـ الجـدـيدـ فـيـ شـيـءـ أـنـ تـفـسـدـ اـشـتـقـاقـ اللـغـةـ وـتـصـرـفـهـ ،ـ وـأـنـ تـعـدـىـ الـأـفـعـالـ بـالـحـرـوفـ الـتـيـ لـاـ تـلـامـهـاـ ،ـ وـأـنـ تـقـلـبـ نـظـامـ الـمـجـازـ وـضـرـوبـ التـشـيـهـ ،ـ كـلـ ذـكـ لـيـسـ تـبـدـيـداـ ،ـ وـلـيـسـ إـصـلاـحاـ لـغـةـ وـلـاتـرـقـيـةـ لـهـ ،ـ وـإـنـماـ هوـ مـسـخـ وـتـشـويـهـ ،ـ لـيـسـ أـنـصـارـ الجـدـيدـ بـأـقـلـ كـرـهـاـ لـهـ مـنـ أـنـصـارـ القـدـيمـ .ـ وـلـيـسـ مـنـ القـدـيمـ الصـالـحـ فـيـ شـيـءـ أـنـ تـتـغـيـرـ الـحـيـاةـ أـمـاـكـ دـوـنـ أـنـ تـشـعـرـ بـهـذـاـ التـغـيـرـ ،ـ أـوـ تـلـامـمـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـلـغـةـ ،ـ وـلـيـسـ مـنـ القـدـيمـ الصـالـحـ فـيـ شـيـءـ أـنـ تـكـثـرـ الـأـشـيـاءـ الـمـسـتـحـدـثـةـ الـتـيـ تـصـطـنـعـهـاـ فـيـ كـلـ يـوـمـ بـلـ فـيـ كـلـ سـاعـةـ ،ـ فـلـاـ تـسـتـطـعـ أـنـ تـنـاطـقـ باـسـهـاـ إـلـاـ إـذـاـ وـجـدـتـ لـهـ اـسـمـاـ عـرـبـيـاـ وـرـدـ فـيـ الـمـعـاجـمـ الـلـغـوـيـةـ الـقـدـيمـةـ ،ـ ثـمـ لـيـسـ مـنـ القـدـيمـ الصـالـحـ فـيـ شـيـءـ أـنـ تـشـعـرـ الشـعـورـ الـذـيـ لـمـ يـكـنـ يـشـعـرـهـ غـيـرـكـ مـنـ الـقـدـماءـ ،ـ فـلـاـ تـسـتـطـعـ أـنـ تـصـفـهـ إـلـاـ عـلـىـ نـحـوـ مـاـ كـانـ يـصـفـهـ الـقـدـماءـ ،ـ فـيـضـطـرـكـ هـذـاـ إـلـىـ أـنـ تـمـسـخـ شـعـورـكـ وـتـفـسـدـهـ ،ـ وـإـلـىـ أـلـاـ تـكـوـنـ لـغـتكـ مـرـآةـ لـنـفـسـكـ ،ـ وـإـلـىـ أـنـ يـكـوـنـ مـاـ تـكـتـبـ أـوـ تـنـظـمـ ضـرـبـاـ مـنـ النـفـاقـ .ـ ثـمـ لـيـسـ مـنـ القـدـيمـ الصـالـحـ فـيـ شـيـءـ أـنـ تـأـخـذـ نـفـسـكـ بـسـلـوكـ سـبـيلـ الـقـدـماءـ فـيـ وـصـفـ الـجـمالـ ،ـ فـلـاـ تـعـرـفـ مـنـ فـنـونـ الـشـعـرـ وـالـنـثـرـ إـلـاـ مـاـ عـرـفـوـاـ وـلـاـ تـضـيـفـ إـلـىـ هـذـهـ الـفـنـونـ شـيـئـاـ جـدـيدـاـ^(١) ..

ففي هذه الكلمة على ما نرى بعض التفسير بما تقرر من ضرورة اللجوء إلى الألفاظ الأنجذبية التي تعبر عما استحدث في الحياة مما يعنّ أن يكون له لفظ أو تعبير في اللسان العربي . وفي هذا التفسير ما يخفف من غلواء الفكرة التي قرأتها في الكلمة السابقة .

* * *

وعلى الرغم من هذه الدعوة إلى التوسط خضوعاً لما تملّيه الضرورة ، فإنّ الدكتور طه لا يتسامح في إبادة ، ولا يغفو عن إسفاف أو انحدار في لغة الأدب يؤدي إلى التساهل في الأخطاء ، وعدم التحرز من الوقوع فيها وقد قرأنا كلّيته في الترحيب بقصة «أهل الكهف» للأستاذ توفيق الحكيم^(١) غير أنه لا يلبيث حتى يأخذ عليه في جد وصرامة أخطاءه اللغوية في هذه القصة . وكان مما قال : في القصة عيّان : أحد هما يسرؤني حقاً ، ومهما ألم فيه الكاتب فلن أؤدي إليه حقه من اللوم ، وهو هذا الخطأ المنكر في اللغة هذا الخطأ الذي لا ينبغي أن يتورط فيه كاتب ما ، فضلاً عن كاتب كالاستاذ توفيق الحكيم قد فتح في الأدب العربي فتحاً جريداً لا سبيل إلى الشك فيه . أنا أكبر الاستاذ ، وأكبر قصته ، وأكبر «الرسالة» عن أن أقف عند هذه الأغلاط القبيحة التي ينس بعضها جوهر اللغة ويمس بعضها النحو والصرف ، ويمس بعضها الأسلوب وتركيب الجمل . ولا أتردد في أن أكرن قاسيَاً عليها ، وفي أن أطلب من الاستاذ في شدة أن يلغى طبعته هذه الجميلة ، وأن يعيد طبع القصة مرة أخرى بعد أن يصلاح ما فيها من الأغلاط ، وأنا سعيد بأن أتولى عنه هذا الإصلاح إن أراد . ولعل ما سيفتكلفه من الطبيعة الثانية خليق أن يعظامه ، وأن يضطره إلى أن يستوثق من صوابه المغوى فيما يكتب قبل أن يذيعه بين الناس^(٢) .

(١) انظر صفحة (١٦) من هذا الكتاب .

(٢) فصول في الأدب والقد : ٩٨

ومثيل هذا الذي كان بين الرافعى وطه حسين من وجوه الاختلاف في الاتجاه بين القديم والحديث ، كان بين البشرى وزكي مبارك . فقد عرف الأستاذ عبد العزيز البشرى بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ، ويعرفون بالصياغة ، وإن كان في هذا الاتجاه يختلف كثيراً عن الأستاذ مصطفى صادق الرافعى الذي كان يحفل بالإغراب الذى يؤدى إلى التواه الفكرة وتعقيدها في بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشرى من غير شك يبدو فيه أثر الطبيع نتيجة لثقافته وطول قراءته وإطلاعه ، ومع ذلك لم ينج البشرى من هجمات النقاد ، وفي طليعتهم الدكتور زكي مبارك ، الذى تناول كتابه «المختار» وأسلوبه فيه بقصوة وعنف ، وكان مما قال فيه : عبد العزيز البشرى كاتب مشهور ، مشهور جداً حتى جاز للأستاذ خليل مطران أن يحكم بأنه أعرف من كل معرف بين الناطقين بالضاد؛ ومن كان كذلك فهو أقوى من أن يهدم ، ولا خوف عليه من صحة النقد الأدبي . وإذا فلأ باس من إسماعه قول الصدق بتلطيف وترفق ، عساه يغير ما بأسلوبه من تكلف وتصنع ، وفعلاً وعجيج !

ثم يقول إن البشرى كاتب على الطريقة البشرية ، كاتب يذكر في كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوابد من مجاهيل القاموس واللسان والأساس ، وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهي حالة ينكرها أعلام البيان ، لأنها تشهد على أصحابها بالبعد من الاتسام بوسم الفن الرفع ... والكاتب الحق هو دائمًا من أصحاب المبادىء والعقائد ، لا في حدود ما يتصور الناس ، ومن هنا يجوز للكاتب أن يلقاك بما تحب وما لا تحب ، وهو حين يستفحل قد يزلزل رأيك في جميع الشؤون ، ولو حدثك عن الواقع هوراك ! والوصول إلى هذه الغاية يحتاج إلى سياسة عالية ، وتلك السياسة قد تستوجب أن يطوى عنك الكاتب ما يرمى إليه من مقاصد وأغراض ، ليضمن غفوة عقلك عن مقاومة ما يدعوه إليه ، وقد تحرر فيما يريد منه الكاتب ، ثم تعرف بعد

قليل أنه لم يرد لك غير ما تزيد لنفسك ، وهو في الواقع أصاب مقاتلك من حيث لا تشعر وكيف تشعر . وقد استدرجك بأسلوب ألطاف من اللطف وأخفى من الخفاء !؟.

ثم يتساءل زكي مبارك : أين البشري — كاتبا — من هذه المعانى ؟
ويجيب بقوله : هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخامة حين يدخل الغابة لاصياد !

ألم يعجب البشري من أن يصل على يوسف إلى قمة البلاغة ، وليس في كلامه نظم متكلف ؟ وماذا ذلك النظم ؟.

« هو عنده نظم يتكلفه صدور الكتاب ، لأن صدور الكتاب لا يكونون إلا متلفين ، وكان الأمر كذلك عند البشري ، لأنه لم يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت في ذهنه أحراس طنطنة ، وأصوات ضجيج !

« كل هم هذا الرجل أن يقنعك في كل حرف بأن الكتابة شيء ضخم فتحم يروعك ويهدوك ، وإن لم يكن لذلك موجب توجيه الفكرة أو يفرضه البيان ؛ فلائي غرض يصنع بنفسه هذا الصنيع ؟ وهى يعرف أن السحر من أوصاف البيان ؟ والأصل في السحر أن يقدم الأباطيل ، وهي في مرأى العين حقائق لا أباطيل ..

« هل سمعتم بالرحا التي تطجن القرون ؟ هي البشري ! في بعض نثره القعقاع ، يندر أن تجد في ثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف ، ويندر أن تشعر بأنه خلا لحظة إلى قلبه يستلهمه ويستوحيه ، فهو مشدود في كل وقت بزمام التفصح الثقيل إلا أن يثور على حرفة الكتابة ، فيرسل نفسه على سجيتها الأصيلة ، وذلك لا يقع منها إلا في أندر الأحيان !

« عبد العزيز البشري من الأذكياء ، ولكن ذكاءه انحرف بعض الانحراف ، فلم يسكن له في أدبه من أثر ، غير ما عرفنا وعرفتم من القرم إلى التندر والإغراق .

«كنت أتمنى أن يدرك البشري كنه الوشائج بين جذور الفن وجذور الذكاء، ولكن البشري مضى لطبيته، فلم يستطع بآراء الناقدين. كان البشري يستطيع أن يكون كاتباً عظيماً، لأن لهذا الرجل ذخيرة نفيسة من الفطرة والطبع، ولو أنه استجاب لوحى روحه لآني بالعجب العجاب، ولكن تكلف ما لا يطيق، فأضيف إلى المتشذلتين!».

ثم يسأل الدكتور زكي مبارك نفسه: «ما الموجب لمواجهة هذا الكاتب الفاضل بهذا النقد الجارح؟».

ويجيب: «هو الموجب الذي فرض أن أفسد ما يبني وبين المرحوم مصطفى صادق الرافعى، وكان من كرام الكاتبين!! فأنا بصرىح العبارة أتهم أهل التكلف، وأرائهم أطفالاً في دولة البيان».

«وليس معنى هذا أنني أنكر قيمة الصياغة الفنية، فالكتاب الكبير قد يشقون في تحبير ما يكتبون أعنف الشقاء، ولكنهم ينتهيون إلى عرض آرائهم بأساليب هي الغاية في الوضوح والجلاء، فلا يتورّهم متوجهين أنهم عانوا عن الإنشاء، وقد هاموا على وجوههم في تحاليد الليالي!»

«هل سمعتم بالسمك الرعاعى الذى لا يوجد في غير نهر النيل؟ إنه سmek كسائل الأسماك، ولكن فيه قوة كهربائية، وكذلك الكلام البليغ، فهو كسائل الكلام، ولكن فيه قوة كهربائية وصلت إليه من ثورة الروح أو فورة الوجود».

«ليست القوة في اللفظة اللغوية... اللفظة التي يدللنا المجمع اللغوى على قبرها المجهول، وإنما القوة في اللفظة التي يحملها روح الشاعر أو الكاتب، فتصبح وهي محملة بالمعنى الفائق والخيال الطريف! فكيف جاز للشيخ البشري أن يمن علينا بأنه أحيا بعض الألفاظ بعد موته، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم القلب؟»

«حدثنا الأستاذ خليل مطران في مقدمته لكتاب الشيخ البشري أنه وقف

هذه موقف الدليل من المتحف ، وقد صدق ثم صدق ! فزائر المتحف يخرج كما يدخل ، فلا يكون محسوله غير ذكريات اولاً كذلك زائر المعرض ، فهو يقتني ما يروقه من النفائس حين يشاء .

« فهل كان الأستاذ خليل مطران يعني ما يقول ، وهو يجعل كتاب الشيخ البشري متحفاً من المتاحف لا معرضها من المعارض ؟ فهى المتاحف نفائس ، ولكنها لا تصلح للاقتناء ، وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فالفاظهم نفائس ، ولكنها رسوم هوامد ، وهى لاتنقل من المعاجم إلى المختار إلا كما ينقل الرفات إلى الضريح !

« والقول الفصل أن الكتابة قلب يفصح ، وعقل يبين ، وليس الفاظاً تضم إلى الفاظ . الكتابة قرة روحانية ، لا تتفق للكاتب إلا بموهبة سماوية فمن أراد أن يكون كاتباً فليرحل من طبقات الأرض إلى أجواز الفضاء .. ثم يختتم الدكتور زكي مبارك رأيه في البشري بأنه من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصرى حين صيرته متاحف تهاویل ، ومعارض تزاويق ، ثم فرضت على الدولة وعلى الجمھور أن هذا هو الأدب الحق ، وألا أدب سواه .. وأن البشري هزخرف وبهرج ، وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمھور عندنا قد يكتفى من الكاتب بإجاده التزيين والتلوين (١) .

• • •

وقد مسَّ الأستاذ العقاد هذه المشكلة ، مشكلة القديم والجديد في الصياغة والتعبير ، في قوله « نحن نعلم أنه مامن أحد من الغلة في التشيع للقديم يقول بأن كل قديم على علاقته مفضل على كل جديد ، ولو كملت له محاسن القدم وأربى عليها بفضل من محاسن الجدة ، كذلك نعلم أن المتشيعين للجديد لا يقولون إن ما يكتب اليوم أجمل وأبلغ مما كتب في العهد الذي نسميه تحدينا ، ولو كان هذا الشيخ من شيوخ الكتابة المعدودين . وكان ذلك لناشئ

(١) مجلة الرسالة ص ٥٩ من عدد شهر يناير سنة ١٩٤١ تحت عنوان « مسابقة الجامعية المصرية اطبلية السنة التوجيهية » بقلم الدكتور زكي مبارك .

من الشدة المترسمين ، فالرأى متفق بين الفريقين على أن ليس الفضل بين الكتاب بالسبق في الزمان أو بتأخره ، وإنما الفضل الذي يوازن بين أديب وأديب في شيء آخر غير تاريخ الولادة وعصر الكتابة . . . إنني أعرف المزية المطلوبة في الأدب تعرضاً لا أظنه يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، فأقول إن شرط الأديب عندي أن يكون مطبوعاً على القول ، أي غير مقلد في معناه ولفظه ، وأن يكون صاحب هبة في نفسه وعقله ، لا في لسانه فحسب . أي يجب أن تأسئ نفسك بعد قراءته : ماذا قال ؟ لا أن يكون سؤالك كله : كيف قال ؟ . فهو مطالب بشيء جديد من عنده يناسب إليه ، وتعلق به سمعته ، ويخرج جهه عن أن يكون نسخة مكررة لمن تقدمه .

«إن هذا التعريف لا يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، لأنني لا أظن أحداً من أشياع القديم أو من عشاق الجديد يجرؤ على أن يقول لنا : «لابد يجب أن يكون الأديب كالبيغاء التي تردد ما يلقي في أذنيها ، ولا نفقه له معنى . أو أن تكون كل بضاعته من الأدب ألفاظاً محفوظات يحسن صيتها ورصف جملها في موضع وغير موضع من الكلام» . فهذا ما لا يجرؤ أحد على أن يقوله ، ولو كان من تلك البيغاوات التي لا تعرف من الكتابة غير رصف الجمل ، واحتذاء المتقدمين .

«فكل ذي رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربي صحيح ، فهو أهل لأن يعد من أدباء العرب ، سواءً كان ظهوره في هذا العصر أم قبل عشرة قرون.

«وكل من نشأ في عصر فلم يكتب كما ينبغي لأهله أن يكتبوا ، وإن كتب على أسلوب من تقدمه في الفكر واللفظ ، فما هو بأهل لأن يعد من الأدباء النابحين ، ولا هو بذى هبة مأثورة في الأدب ، ولكنه مقلد يحتذى مثل غيره ، فلا يقدر على أن يستقل بطريقه لنفسه ، أو لا يجد في نفسه من ذخيرة الكتابة ما يقوم بطالب الطريقة المستقلة .

فالجاحظ كاتب كبير ، لأنَّه مستنبط فكره وعبارته ، ولكنَّ ليس بالكاتب الكبير من يكتب على مثال الجاحظ اليوم ، لأنَّه ذيل من ذيول الجاحظ ملحق به ، لا فضل له على الأدب غير فضل الإجادة في المحاكاة . وما هو بالفضل الذي يفخر به مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه ، و قالب من قوالب الحياة منفرد بقياسه وحجمه .

« غير أننا نسمعهم يتحدثون بالأسلوب العربي والطريقة العربية ، ويعيرون على هذا أنه يكتب على طريقة فرنجية ، ويرضون عن هذا لأنَّه لا يخرج عن طريقة العرب في الكتابة . فنعجب ، ولا ندرى ماذا يريدون بالطريقة العربية ، لأنَّنا لأنزاهم يوردون هذه الكلمة التي يلوكونها في مورد يفهم معناها فيه . فما هي هذه الطريقة العربية يأتى ؟ هل هناك طريقة واحدة لغيرها يكتب بها الكاتب فإذا هو عربي صميم ، ويكتب بغيرها فإذا هو أمريكي أو صيني ، أو ما شئت من الأمم التي لا يشملها شرف العربية ؟ .

« كلا ، لا يقول بهذا قائل ، فإنَّا نعلم أنَّ ابن المقفع وعبد الحميد وابن الزيات والجاحظ وابن العميد والخوارزمي والبديع وأبا الفرج وغيرهم من سبقهم ولحق بهم ، كلُّ أولئك كتاب من أساطير الأدب العربية ، وكلُّهم قدوة للمقتدين في صناعة النثر . وما منهم كاتبان اثنان يتشابهان في طريقة الكتابة ، أو هما إنْ تشابهَا في بعض معالم الطريقة لا يتشابهان في جميع معالمها ، فهل ترانا نزعم أنَّ الكاتب من هؤلاء واحد لا أكثر ، والحقيقة دخلاء في هذه الصناعة ؟ أمْ نقول من غمرين إنَّ العربية تتسع لعدة طرائق لاحد لها ، ولا يمكن أن تقييد بزمان أو بأسلوب ، ولا يشترط فيها على الكاتب المتصرف غير الصحة في القواعد الأساسية التي يشارك فيها جميع الكتاب في جميع العصور ، ثم ماشاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أي طريقة فليذهب ، فإنَّما هو صاحب رأيه ، وما لملك قوله ، ولا حق لأحد في العربية أكثر من حقه » .

ويوافق رأى العقاد رأى طه حسين في ضرورة تجديد اللغة، وإمدادها بما تحتاج إليه من ألفاظ لما جرى في الحياة مع الحفاظ على أصول العربية ومقاييسها؛ يقول العقاد: «إننا لانعني بالصحة في القواعد الأساسية أن نحكم السماع في الأقلام، فلا نسمح لأحد بأن يضيف على عربية الجاهلية أو يعدل فيها، ونمنع أن نجري اللغة العربية كلها بجري اللغات التي يطرأ عليها التجديد والمحرر والزيادة، لأنني هذا لأنّه سخف لا يستحق من يقول به أن يلتفت إليه. وإنما نعني أن يجتنب الكتاب الخطأ الذي يخل بأصول اللغة، ولا تدعوا إليه الحاجة، ثم نحن لأنغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصبح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية، ولنقتد في ذلك بالقرآن الكريم، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة، وفيه جميراً وصيغة على خلاف القياس الذي وضعه النحاة.

شُم يرى العقاد في ختام حديثه ما رأه في مطلعه من أن شرط القدم ليس مقياس الجودة دائماً «فلو رجعنا إلى الأساليب الأدبية التي يعجب بها أنصار القديم لو جدنا في بعضها كثيراً من العيوب التي يحمدونها، ويعدونها من حسناتها؛ ويلذهم ذلك لأنهم يحسبونه من علامات الممارسة الطويلة والقدرة على التذوق، فيحمدون تكرير المحافظ في كل موضع، وهو معيب في بعض المواقف، ويعجبون ببلاغة الجرجاني في كل ما كتب، وهو معقد منقبض في كثير مما كتب. ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك: إنك لا تعجب بهذه البلاغة إعجابنا لأنك لم تتدرب على لغة الجرجاني في كل ما كتب، وهو معقد منقبض في كثير مما كتب. ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك: إنك لا تعجب بهذه البلاغة إعجابنا لأنك لم تتدرب على لغة الجرجاني في كل ما كتب، وهو معقد منقبض في كثير مما كتب. فليس نسيتم أن الألفة تهون المكاره، وتحب الإنسان فيما لم يكن يحبه.. فليس طول دراستكم لهذه الأساليب بحجة لكم، بل هو حجة عليكم، ودليل على أنكم لم تملكو أنفسكم مع سلطان العادة؛ ولم تقووا على التلصص من حكم السمعة القديمة».

«فما أجر اللّغة التي هذَا شَأنَ أَساليبِهَا أَنْ يَكُونَ الْمُتَشَبِّهُونَ بِطَرَائِقِهَا

المزعومة أقل من ذلك تباهى واحتيالاً؛ وأكثر من ذلك تواضعاً وامتثالاً، وما أولاهم أن يكفوأ عن المن على المحدثين بأساليب الأقدمين، وأن يعلموا أننا في عصر لم تسعه اللغة العربية بعصر أسعد منه في دولة من دولها الغابرة وأن يفيقوا من ذلك الجنون بالقديم الذي يتحسرون عليه، فيعلموا أن عصرنا هذا هو أقدم العصور، وأحقرها بالتوقير والتبجيل، لأنه وعي من الأزمنة التي درجت قبله ما لم تتعه الأزمنة الماضية، وبلغت أمه من تجارب الحياة مالم تبلغه الأمم الخالية!

وخلاصة رأى العقاد كما أنهى به كلمته: أنه لا يستحسن من الأديب إلا أن يكون جاهلاً بلغته، أو رصافاً مقلداً، أو مكتفياً باللفظ يذهب كل ما فيه من حسن وزينة إذا ترجم إلى لغة غير العربية، أما اختلاف الزمن فلا شأن له عنده في التفضيل بين أديب وأديب، وإنما يحسب حسابه في التفضيل بين زمان وزمان. فإن المتفق مثلًا أفضل من كثير من كتابينا، ولكن زماننا أفضل من زمانه، فهل نلومه على تقدم عصره، ونغض من قدره بما وصلت إليه الدنيا بعد زمانه؟ لا، وإنما نفعل ذلك عند الموازنة بين فضائل العصور، لا عند الموازنة بين أقدار الأدباء^(١).

* * *

وكذلك دعا الدكتور محمد حسين هيكل إلى جهاد الكتاب والأدباء في تجديد اللغة الأدبية، ورأى أن جهادهم فوق جهاد اللغويين وأصحاب المعاجم «فهل لنا من الأدباء من يبلغ إخلاصهم لفهم هذا المبلغ؟ هؤلاء هم الذين ي sclون اللغة، ويجعلونها تلطف وتشف، وتصبح موسيقى تتصل بالأدب، لا مجرد ألفاظ تنقله. وهو لاء الأفذاذ المخلصون لفهمهم هم الذين يجددون اللغة حياتها قوية رصينة، وهم الذين يعملون للأدب ويقيمون له أرفع صروحه، على أنهم في عملهم للغة، إنما يعملون كأدباء، وهم لعملهم هذا يقدمون للغوين غذاءً جديداً يفيدهم في معاجمهم أكبر الفائدة، ويجعل من الأدب الحديث ما يفيد اللغة بمقدار ما يفيدها أدب «قفائنك» وإن بق أدبهم

(١) مطالعات في الكتاب والحياة ٢٣١ (المطبعة التجارية الكبرى - القاهرة ١٩٢٤).

مع ذلك أديباً عصرياً سائغاً ، لذى المدخل إلى النفس . ولقد تطورت لغة الأدب فصار أجدرها بالامتزاج بالأدب ما كان شفافاً عن المعانى والصور التي يعبر عنها ، معواناً على ما في هذه الصور ومعانى من حياة وموسيقى ، هذه اللغة الشفافة المضيئة السينالية التي لا تحجب عنك جمالاً مما أراد الأديب الموهوب إظهاره ، ولا تقف في سبيل هتابعتك الأديب أثناء تدفقه واندفاعه في تفكيره أو تصويره ، أو تعنيه وشدوه ، هي التي تعتبر الأدب كسام ، وتنصل بالأدب في كسانها إياه ، حتى لتصبح جزءاً من رحيق الحياة الذي يعبر الأدب عنه ، وهي كلمات لطفت وازدادت بساطة ، وشفت بذلك عن كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه ، وكانت في ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة العبرة عنه ، كانت أصدق بالأدب في العصر الذي يصدر عنه (١) .

٥٠٥

أما تبسيط اللغة وكيفية هذا التبسيط فقد تكلم فيه كثير من النقاد المعاصرين ، ومنهم الأستاذ محمود تيمور الذي يقول في كتابه «فن القصص»: إنما يتم تبسيط اللغة بالاقتصار من الألفاظ الكتابية على المألف المأнос ، دون غوص على المهجور المحفوظ من الكلام ، إلا ما تقتضيه ضرورة التعبير عن معنى دقيق أو حقيقة جديدة لا يعبر عنها بلفظ متعارف ، على إلا نجانب السهولة والاستساغة فيما تخذ من هذه الألفاظ . ولندعوحشى الكلام في بياننا ، فقد انصرم ذلك العهد الذى كانت البراعة فيه تقاوم بالألغاز في التعبير ، وتصيد الغريب الحوشى ، وأصبح البيان الحق يدور على استعمال اللفظة المعبرة الكاشفة في موضعها الملائم بأسلوب واضح لا تعقيد فيه . وكذلك تبسيط اللغة بتحديد معانى الألفاظ تحديداً منطقياً . فلا نسرف في اصطناع المترافق الذى يجعل الألفاظ غير مفصلة على

(١) راجع : ثورة الأدب ٤٤٢ و ٤٨٤ (مطبعة السياسة - القاهرة ١٩٣٣) .

قدود المعانى . وقد استطاع كتاب العصر الحديث أن يمضوا في هذه السبيل شوطاً بعيداً ، فتحدد كثير من قيم الألفاظ ، وتعينت دلالاتها المعنوية . وذلك من أثر التوسع الثقافى ورقى الذوق الأدبي ، والاطلاع على حفائق العلم والاجتماع . وقد حال بخاطر بعض دعاة التبسيط اللغوى أن ينشئوا لغة مختزلة ذات ألفاظ محدودة لا تتجاوز بعض مئات مع تأديتها لمجموع المعانى ، وذلك محاكاة للغة الانجليزية المسماة « البيسك » ، وفائدةها أن تساعد على انتشار اللغة والإقبال على تعلمها وسهولة استعمالها . والرأى عندى أن هذه اللغة لا يكتب لها النجاح ، لأن المتعلم لها لا يستطيع أن يستعمل سوى ألفاظها ، ولا أن يفهم غيرها ، فإذا قرأ فلا بد أن يقرأ المكتوب بهذه اللغة وحدها ، وبذلك لا تكون له صلة باللغة الأصلية ولا بما تنتجه عامة أدبائها وعلمائها . وثمة عيب آخر في اللغة المختزلة ، وهو أن ألفاظها لقلتها تؤدى معانى كثيرة، فيذبذب اللفظ. بين أشتات المعانى ، وذلك ما يناهضه مصلحون اللغات في الأمم . وفوق ذلك كله لا تصلح اللغة المختزلة للأدب والشعر لأنهما يتطلبان موسيقية لفظية، ويقتضيان إشارة تعديل على تعديل . وكذلك بعض العلوم والفنون يستلزم دقة في البيان لا تيسير مع قلة الألفاظ وضغطها . ولهذا أعتقد أن تيسير اللغة لا يكون بوضع لغة مختزلة ، إلا أن يراد أن تعد هذه اللغة خطوة أولية لتعلم اللغة الأصلية^(١) .

صورة على الأسلوب الفنى

ولعل أكثر الآراء تطرفاً في الحملة على أساليب البلاغة والبيان التي يتميز بها الأسلوب الأدبي، وعدد ها حذلقة وتكلفاً هي الآراء التي كتبها الكاتب المعروف سلامه موسى في وصف أدب طائفه من الكتاب الذين امتازت كتاباتهم بالتألق والجمال ، كالرافعى والمنفلوطى وشكيب أرسلان وغيرهم من الذين سمى أدبهم « أدب الفقاقيع » وكان من قوله فيهم : « أدباء الصنعة

(١) محمود تيمور (فن القصص) ١١ .

يكتبون ، وكل همهم مخصوص في تأليف استعارة خلابة ، أو جاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عنایة بالموضوع الذي يكتب فيه ، وإنما يعمد إلى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارات خلابة ، يتواكب بها إنشاءه ، أو يرصها رصا ، وكثيراً ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص .

وهكذا يعيش كتاب الصنعة هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون ، يتداولون الصيغ القديمة في الأداء ، ويحترونها اجتراراً كاتجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم ، أو يقضون وقتهم في العبث واللهو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات ، ولست أنكر أن هذه الأشياء جمالا ، ولكنه جمال الفقاقيع ، والزبد الذي يذهب جفاء عندما تسطوا عليه أشعة الشمس ، أو تهفو به الريح .

كتاب الصنعة يكرهون الفلسفة والعلوم ، وقد قالها أحدهم - المنفلوطي - وربما كان أقلهم صنعة : « مادخلت الفلسفة أيا كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » ، وهذه نزعة خطيرة ، نطلب أن يعمد رجال الذهن في جميع البلاد العربية إلى وقفها بكل الوسائل ، يجب أن نحب تلاميذنا في الفلسفة والعلوم ، ونكرههم في فقاقيع الاستعارات والكنايات .

وهذا كاتب - يقصد مصطفى صادق الرافعي - يضع كتابا عن الحب والجمال - يقصد كتابه « السحاب الأحمر » - ويبدأ الفصل الأول منه بوصف فقاقة ، هي نصاب قلم مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، وي ساع بالقاهرة بنصف قرش ، فيكتب عن هذا النصاب عدة صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر في الحب والجمال . فهو كاتب صنعة لا يمالي إلا بربين ألفاظه ، وخلابة استعاراته .

وهذا لعمري هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايتها هي صلاح الناس وهديهم ، وكشف حقائق هذا الكون ، والتتبع بجمال هذه الحقائق (١) .

(١) ٧١٢ مجلد ٣٣ من الملال . ابريل سنة ١٩٢٥ . وانظر (المعارك الأدبية) ٤٠٠

فقد جعل الكاتب للأدب في هذه الكلمة رسالة اجتماعية هي إصلاح المجتمع والنهوض به، ورسالة علمية هي شرح الحقائق الكونية ، والتقطع بجمال هذه الحقائق . ولا شك أن الفنون تمتاز بإبراز معالم المجال سواء أكانت في مشاهد الطبيعة ، أم كانت في السجايا الإنسانية . والفن الأدبي من بين هذه الفنون جمال عبارته متهم بجمال معناه وعظمة فكرته ، إذ لو اقتصر الأمر في الفن الأدبي على المعنى وال فكرة لما كان للأديب ما يميزه على غيره من طبقات المفكرين وأصحاب المعانى من لا يعدون من الأدباء .

والظاهر من هذا الكلام أن صاحبه يريد أن يحول جميع الأدباء إلى علماء ، أو بعبارة أخرى يريد أن يلغى الأدب ، وينقص أولئك الأدباء بخلو كلامهم من الفلسفة والعلم ، وانشغالهم بجمال الذى لا يسعه إلا يعترف به ، ولكنها يسميه جمال الواقع ، ولذلك نراه يكرر هذه الفكرة ، ولا يمل من تكرارها ، فكتب مرة أخرى في «الهلال» يقول إن في مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فإذا نظرت لم تر سوى الماضي ، ثم هي مع ذلك لا ترى كل الماضي ، وهي لو استطاعت أن تفعل ذلك لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل ! أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر إلى الماضي خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتدرك أن روح العالم هي روح نشوء وتطور .

«تقول هذه الطبقة إن الأديب لامندوحة له إذا أراد أن يكون أدبياً حصيفاً أن يقلد العرب ، ويحتذى كتابهم في أساليبهم ورماديمهم ، ومن هذه الطبقة ، بل وفي رأسها ، نضع الأستاذ مصطفى صادق الرافعي والأستاذ الأمير شكيب أرسلان .

«ومن المستطاع أن يحمل الإنسان هذه «الوطنية الأدبية» وأن يردها إلى أصولها في ذلك العقل الباطن الذى يخلط بين الدين والقومية والأدب (م ١٤ - التيارات المعاصرة)

العربي . فالخروج عن المأثور في الأدب العربي يوم أفراد هذه الطبقة بالخروج على الدين والقومية العربية (١) .

وهذا كلام لا يحتاج إلى تعليق ، لأن صاحبه يكشف عن هرা�ميه أو يوضح كشف ، ويشرح السبب الذي من أجله يشن مثل تلك الحملة على أولئك الأدباء المتمسكين بحبالعروبة والدين ، والذين يعملون على وصل حاضر أمتهم ومستقبلها بماضيها المشرق العظيم .

ولكن الدكتور طه حسين وهو أحد الذين رفعوا ألوية التجديد في الفكر والأدب على الرغم من حملاته المتكررة على أنصار القديم التي أشرنا إلى طرف منها في هذا الفصل ، يعرف للفن الأدبي طبيعته الفنية و منزلة الأسلوب في بناء صرحة ، فنراه ينقد صديقه الاستاذ أحمد أمين ويسته همسار قيقاً ببعض ما كتب في «فيض الخاطر» وهبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف في جبه للمعنى وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوه في أن يكون قريباً سهلاً ، وسائعاً مأولاً ، ومفهوماً من العامة وأوسط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامة التي لا حاجة إليها ، ولا تدعو النكتة الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو تعمد من الاستاذ وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي أحياناً ، ويغرى بعض نقاده أن يزعموا أن إنشاءه ليس إنشاء أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن ما يكون الإنشاء الأدبي ، لو لم يتطرف صاحبه أحياناً بهملة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه . . .

وضرب الدكتور طه لذلك مثلاً من «قصة الخيار» الذي يقدرها الريفي بضم خامته ، ويقدرها المدني ببحافته ، ويبيحه ذلك بالكوم ، ويبيحه هذا بالرطل . . .

ثم يقول : هذا كلام لا حاجة إليه ، إلا أن يتمد الاستاذ التذارف به ،

والتقرب إلى لغة العامة . وما أكره أن أهبط إلى العامة ، بل يجب أن أدنو منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الأدب الرفيع .

« هذه هي الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نحتاط أشد الاحتياط فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبتذه . والأستاذ بعد هذا قدوة لقراءه وطلابه والمعجبين به ، فليحذر أن يحب إليهم الإسفاف والابتذال (١) . »

وكان الرصافي شاعر العراق من أكثر شعراء العربية معرفة باللغة وآدابها ، ومن أغزرهم تحصيلاً لشاردها ونادرها وترى ثمرة هذه المعرفة الدانية في كثير من شعره الذي ترى فيه جزالة اللفظ وفحولة العبارة ، ومع ذلك يرى أن الشعر الجيد هو الذي تراه قريباً إلى الناس بسهولة عبارته :

وأجد الشعر ما يكسوهْ قائلهُ بوشى ذا العصرِ لا الحالى من العصرِ
ويصف نفسه وشعره بقوله :

لست بالشاعر الذي يرسل الله نظر جزاً فـ لـ كـ يـ حـ صـ يـ بـ جـ حـ اـ سـ هـ *
أـ نـ الـ أـ بـ تـ غـ يـ هـ مـ نـ الشـ عـ رـ إـ لـ مـ اـ جـ حـ رـ يـ فـ يـ سـ هـ لـ اـ سـ هـ *
إـ نـ مـ اـ غـ اـ يـ تـ يـ مـ نـ الشـ عـ رـ مـ عـ نـ يـ أـ مـ يـ الـ لـ يـ بـ التـ بـ اـ سـ هـ *
وـ يـ بـاهـي بـ شـ عـ رـ قـ اـ ئـ لـاـ :

وحرَّدتُ شعري من ثياب ريائِهِ فلم أكسِهِ إلا معانِيهِ الغَرَّا
وأرسَلتُه نظماً يروق انسجامه فيحسبه المصاغي لإن شاده ثرا

وقد نقدته في بعض شعره ، فقلت إنه يبالغ في محاولة مجازاة شعره لطبيعة العصر الذي عاش فيه ، إذ البيان والإفصاح أسمى مقاصده ، حتى لقد ينحدر عن الرصانة والجزالة إلى النقيض ، فتراه في بعض الأحيان يرق ويبلين ، حتى ليكاد ينحدر إلى لغة العامة ، كما تجدر ذلك في قوله من مطلع تصريحاته « نقش على ماء » إذ يقول :

(١) فصول في الأدب والفن .

أرى عيشنا تأبى المنون امتداده كأننا على كيس المنون نعيش
فتعبيره بقوله « كأننا على كيس المنون نعيش » مع أنه قد يدل على معنى بارع
إلا أنه تعبير عامي كاتري . وكذلك قوله في « المرأة المسلمة » :
فهذه حالة نسواننا وهي لعمري حالة مؤلمة
ما هكذا يا قوم ما هكذا يأمرنا الإسلام في المسلمة
وذلك قوله من قصيدة التي رثى بها الشيخ هبة الخالصي من كبار
علماء العراق في الكاظمية :

أنا أبكي عليه من جهة العلـ
قد أبـت هذه السياسة إلاـ
لو أرـدنا إفـاضـة في هـجـاـها
وكـذـلـكـ قولـهـ :

قد بـكتـهـ مـدارـسـ عـامـراتـ هو فـيـهاـ المـدرـسـ المسـئـولـ
إنـماـ قد ذـكـرـتـ بـعـضـ مـزـاياـ هـ وـالـاـ فـشـرـحـنـ يـطـوـلـ
فعـبـارـاتـ «ـكـتبـنـاـ لـكـمـ بـهـاـ كـراـسـةـ»ـ وـ«ـالـمـدـرـسـ الـمـسـئـولـ»ـ وـ«ـشـرـحـنـ»ـ يـطـوـلـ
يـطـوـلـ،ـ منـ العـبـارـاتـ الـتـىـ أـخـلـقـتـهاـ أـلسـنـةـ النـاسـ كـثـيرـاـ حـتـىـ صـارـتـ منـ
الـتـعـاـيـيـرـ الـمـبـذـلـةـ الـتـىـ تـهـجـاشـاـهاـ لـغـةـ الشـعـرـ الـتـىـ تـمـيـزـ دـائـمـاـ بـالـتـخـيـرـ وـالـاتـقـاءـ(1)ـ.

وـأـخـذـ العـقـادـ عـلـىـ شـوـقـيـ كـثـرـةـ التـجـوزـ الـقـبيـحـ فـيـ الفـصـلـ وـالـوـصـلـ وـالـهـمـزـ
وـالـتـخـيـفـ وـالـمـقـصـورـ وـالـمـدـوـدـ فـيـ روـايـتـهـ «ـقـبـيـزـ»ـ فـيـجـرـ وـوـيـزـاـ وـيـقـرـاـ وـيـطـاـ
وـشـيـ وـتـلـجـيـ وـيـختـبـاـ —ـ تـجـيـ عـنـدـهـ فـيـ موـاضـعـ بـحـرـقـ وـيـهـزـاـ وـيـطـاـ وـشـيـ
وـتـلـجـيـ وـيـختـبـاـ ،ـ وـالـسـمـاـ وـالـفـضـاـ وـالـبـهـاـ وـالـمـاـ فـيـ موـاضـعـ السـمـاءـ وـالـفـضـاءـ وـالـبـهـاءـ
وـالـمـاءـ .ـ وـأـمـيـالـ ذـلـكـ كـثـيرـ جـداـ عـلـىـ اـسـانـ جـمـيعـ أـبـطـالـ الرـوـايـةـ .ـ

(١) انظر صفحة ٢٥٢ من الطبعة الثانية لكتابنا (المعروف الرصانى - دراسة أدبية لشاعر العراق وبيته السياسية والاجتماعية) - مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ١٩٥٧ .

وأخذ عليه أيضاً أن هذه الرواية لم تخل من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص عليها ، ففيها يقول الناظم :

ويرجع الناس لها إلا أمرؤ لا يشعر
والصواب « إلا امرأ » لأن المستثنى منه مذكور ، والفعل غير منفي .

ويقول في الحوار بين فرعون ونتيتسا :

فرعون : بخِ بخِ ابن أخي
نتيتسا : أنت ياقاتلَ — عمى

توفهم صاحبنا أن كل منادى ينصب ، فنصب « قاتل » ، ولا وجه لتنصبه ، إنما يبني على ما يرفع به ، لأنه نكرة مقصودة .

ويقول « قزح » ولا تذكر قزح إلا مع قوس . ويقول :

وترى النيل دما والأرض جرداً محولة

والموصوف هنا معروف ، فلا وجه لدخول التاء . وفي الأساس أصحابهم محل ومحول بضم الميم ، وقد أحملت الأرض وأحمل أهلهما ، وبلد وزمان ماحل وممحول ، وعن أبي زيد : أحمل الله الأرض ، وأرض محل وأرضون محل ومحول — بضم الميم للجمع — وأحوال . وفي المحيط : مكان محل وأرض محل ومحلة ومحول ومحلة وممحول ومحال » وليس بين هذه الصيغ كلها صيغة فعولة .

وقال بلسان نتيتسا وهي تخاطب قبيز لينفع فانيس الكلام :

علمت حقدة على قومي فلا تدعه ينفث في سمي حقدة

وجزم « ينفث » خطأ متفق عليه ، لأننا لانستطيع أن نقول « إن لا تدعه ينفث » إذ المعنى تقىض ذلك وهو « إن تدعه ينفث » وإنما يستقيم المعنى إذ يقول « لا تدعه فهو ينفث سمي حقدة » أو « لا تدعه إلا فهو ينفث سمي حقدة » . فيتعين رفع ينفث على هذا التقدير الذي لا تقدر سواه (١)

(١) المقاصد (رواية قبيز في الميزان) ص ١٦ — مطبعة الجلة الجديدة : القاهرة

وهكذا رأينا أن النقد المعاصر لم يتخلّ عن واجب رعاية اللغة ، والتمسك بقواعدها ، ومحاسبة الخارجين عليها والمتناهelin في مراعاة أصولها ، وكان هذا في الواقع تقديرًا لفن الأدب الذي لا ينبع إلا على العبرة الممتازة ، بله اللغة الصحيحة التي يجب مراعاتها في كل تعبير مكتوب يدعى أصحابه أن لغته هي اللغة العربية .

إهمال النقد اللغوي عنده محمد دربه :

ولتكن الغريب الذي يستدعي الاهتمام هو التغاضي عن هذا الجانـب النقدي في السنوات الأخيرة ، وكان هذا التغاضي نتيجة لتباع الأصوات في تمجيد ألوان من التعبير هي أبعد الأشياء عن اللغة الممتازة التي يحرص عليها الأدباء في جميع اللغات وفي جميع البيئات والأزمان ، اللهم إلا في هذه اللغة التي أصبح الخروج على أصولها وقواعدها ، بعد من ظاهر التجديد التي تستحق الإشادة والتنويه ، وضرورة من ضرورات التطور حتى صرـح بعض النقاد ومنهم صاحب «الغربال» بأن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهومه ، واللفظ الذي يؤدى به معناه مفيداً ، وأن التطور يقتضي إطلاق التصرف للأدباء في استيقـاق المفردات وارتجالها (١) .

فقد كان من الظواهر الغريبة في النقد المعاصر التغاضي عن الأخطاء اللغوية والنحوية التي يقع فيها بعض الأدباء المعاصرـين فيما يـؤلفونه من شعر أو ما يـكتبونه من قصص ومقالات إما اعتماداً على عدم احتفال النقد المعاصر بسلامة اللغة تحاشياً للوصف بالجمود أو الرجعية ، وقد ترتب على عدم اهتمام النقاد بتلك الناحية تساهل الأدباء أو رغبتهم في التجدد ، وقد يكون التجدد في نظر بعضهم هو الخروج على مقتضيات اللغة وسلامة العبارة ، وإما جهلاً بأصول التعبير ، لنقص في الثقافة اللغوية أو النحوية التي ينبغي أن يكون الأديب على حظ كبير منها .

(١) ميخائيل نعيمة (الغربال) ص ٨٤ .

وقرّ هالرِّي. هذه الظاهرة - ظاهرة إهمال النقد اللغوي - الشاعرة العربية المعروفة نازك الملائكة ، فكتبت بحثاً فريداً عنوانه « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية »^(١) ذكرت فيه أن الناقد قد يتصدى لنقد ديوان من دواوين الشعر ، وقد يكون هذا الديوان مشحوناً بالأغلاط المخجلة ، فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه ، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعبير والخطاء . أفلأ ينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجحيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أي مدى يعد الناقد نفسه مسؤولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟

وترى نازك أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها، فإن مصدر هذا الازدراء منها واحد. وفي وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها ، وليسست اللغة بمختلف مظاهرها إلا مرآة تعكس فيها حياة الأمة التي تتكلّمها.

« إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختفي في شبه عقيدة هو هومة وقع فيها الجحيل العربي المعاصر ، مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الأدب ، وقد يشيران إلى نقص صريح في ثقافته الخديعة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفية في أنفس الشعراء والكتاب ، حتى أصبحت تعني لديهم أن التجديد يتجلّي فعلاً في ازدراء القواعد النحوية وإهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعرف بها الأمة كلها ، ولعل الناقد العربي اليوم ملزم بأن يعترف بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما هم بتتبّعه شاعر إلى كلمة مغلوطة ، أو قاعدة مخروقة في شعره ، ليس ذلك لأنّه يقر الخطأ ، وإنما لأنّه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعى

(١) مجلة (الأداب) الـ بيـروـتـيـة . ص ٤ من العدد الحـادـي عـشـرـ من السـنةـ السـابـعـةـ ،

نوـفـيـرـ ١٩٥٩ .

لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهمل من الشكل ، أو أنه العنصر الأوحد في القصيدة التي ينقدوها .

« إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهر سلاحاً بثاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعضها تدعى إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة ، ولم ترتفع في ردع هذه المدارس إلا أصوات خافتة خجولة ما لبث الصياغ حتى أسكنتها . وليس هذا الصياغ - في نظر العلم - اسم غير « الإرهاب الفكري » . وإن واجب الناقد المخلص ليقتضي أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات ، ذلك لأن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها . ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية ككتاب مجددين ذوي ثقافة حديثة ، وبعد فعل حقاً تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تهدمنا كنقاد مجددين ؟ وهل حقاً أن سلامة اللغة ليست شرطاً في جمالية القصيدة كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا أن نصدق ؟ وهل يسوغ لأى ناقد مهما كان حديثاً في ثقافته أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن آية قصيدة حافلة بالأغلاط المشوهة ، والتعابير الركيكة ؟

ثم نقر أغايرة واضحة على الأمة العربية ولغتها القومية من شاعرة موهوبة ، مثل نازك ، حين تقرر أن الناقد العربي يقع عليه قسط كبير من حماية اللغة الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها ، فإن هناك اليوم مدارس بعضها هدفها الرسمى أن تهدم قواعد اللغة العربية ، وتقضى عليها قضاء مبرماً . وسواء كانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد - لغرض مبيت - أن توهن من قوة اللغة العربية ، وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ، ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذى يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول . وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابئين ؛ وإنما الذى جعلهم يسكتون

سكتا متصلًا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيّع في شعر المدرسة اللبنانيّة الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة ، وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتدّ به ، لماذا لم يجتهد أى من نقادنا على « أَلْ » التعريف ؟ وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال ، فيقولون في مثل الأسطر التالية :

أقفاصه الترنّ في الهياكل . . . الأروقة المعاول
الترنّ في الشوارع الغوائل . . . والأكّاف المنازل
التود أن تحبس في الحياة والتجددا . . . ؟

ولماذا سكت الناقد العربي على دخول « أَلْ » هذه على المنادى بـ « يا »
النداء في مثل الآيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا يوزع الحياة في فصولها .. يا يبخّب المطر .
يا يلبد السماء الصحرى بالعواصف القواصف . !

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأسلوب السقيم قد وردت في شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بدأوة القرون الأولى التي كانت تعزل بطننا من قبيلة في مكان ما ، فتجعل لهجته تشد وتتحرّف ، لقد ثبت القرآن بلغته السهلة الجميلة صورة للغة العرب سارت عليها القرون ، وأغنتها عن الشذوذ والعبث . ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوازين المنشطة التي تخضع لها الجماعات . وأن الجماعة التي تضيّع قواعد لغتها لا بد أن تضيّع قواعد تفكيرها وحياتها بالتألي . إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ، ودليل على احترامها لتراثها ، وثقتها بنفسها كاملة أصيلة .

وما قواعد النحوية بعد إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة !

ثم تكتب نازك بحثاً ممتعأً في الأفعال والأسماء وقيمة كل منها من الناحية التعبيرية ، متسائلة عن المكتسب التعبيري الذي يتحققه الشاعر من مخالفة القواعد المعروفة بإدخاله أداة التعريف على الفعل مثلاً .

« ولا بد أن يسوقنا هذا إلى أن نتساءل أولاً : لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول « ألل » عليها ؟ في الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً ، وما من قاعدة معقوله قط إلا وفي وسعنا أن نلتئم بها سبباً إنسانياً يدعمها . وإنما تدخل « ألل » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد بكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة . ومثلها في هذه الصفات ، إن وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ، ولا تأثير لشاعرنا فيه . ولنست كذلك الأفعال . هنا في الأفعال يمتد مجال الإنسانية ، وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قوله « جاء » يملك من الحياة الراخمة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة ، هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجرى ، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يختبيء في ثنيا المحروف ، كل ذلك يميز الفعل ، وبجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها ، ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة ، وإليه تستند الجمل والعبارات . الفعل حقاً هو إنسانية اللغة ، إذا صح هذا التعبير . ومن ثم فـأـيـةـ خـسـارـةـ جـسـيمـةـ أنـ تـدـعـ مـدـرـسـةـ كـامـلـةـ إـلـىـ أنـ نـضـيـعـ هـذـاـ الفـعـلـ وـنـكـتـبـ بـلـغـةـ خـالـيـةـ هـنـهـ ؟ـ ذـلـكـ أـنـ إـدـخـالـ «ـ أـللـ »ـ عـلـىـ الفـعـلـ يـعـنـيـ حـتـمـاـ أـنـ يـكـفـ الفـعـلـ عـنـ أـنـ يـكـونـ فـعـلاـ ،ـ وـيـكـتـبـ جـهـودـ الـاسـمـيـةـ .ـ وـالـوـاقـعـ أـنـهـ إـذـ تـأـمـلـنـاـ يـتـحـوـلـ إـلـىـ نـوـعـ مـنـ «ـ الصـفـةـ »ـ وـيـفـقـدـ طـابـعـ الـامـتـادـ الزـمـنـيـ .ـ وـذـلـكـ هـوـ السـبـبـ فـيـ الـجـفـافـ الـمـاحـلـ وـالـبـيـوـسـةـ الـقـاسـيـةـ الـتـيـ نـجـدـهـاـ فـيـ الـآـيـاتـ الـتـيـ اـقـتـبـسـنـاـهـاـ سـابـقاـ :

أفقاصه الترنّ في الهياكل ... الأروقة المعاول

الترنّ في الشوارع الغوائل ... والأكْفَفُ المنازل

« هذا في الحق كلام صلدا لا ليونه فيه ولا عذوبة، تترافق فيه المجردات التي توحش القلب الإنساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورها الشاعر . وكم كانت الأيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطاها أفعالاً طبيعية للنفس بين الأسماء ، وتحتفظ من وحشة التجريد فيها . ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد فيها يلوح قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونها سبب موجب . ولذلك رضى أن يغبن قصيدة فيحرمها من أجمل ما فيها من الأفعال التي هي مصدر الضوء والدفء في اللغة . ثم إن « ألل » هذه حين تكثر تزعج السمع وتتصبح رتيبة ، ولا أدرى لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا أحدهم يقول:

الوحدة الفراغ .. والدم الصقيع .. والركود السام الجامد .

هذه ثلاثة أسطر من قصيدة — وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها - سبعة أسماء وصفات، والكل معروف بالل . ما أشد ما تبدو الدنيا ووحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات، وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتئمة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة !.

« وبعد فهمها كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السييء ، فهي على كل حال دعوة مجحفة تنطوى على بذور ميتة لن تنتهي باللغة العربية إلى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقى على الناقد مسئولية خطيرة ، فمن سواه يتصدى لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقاد الدعوات الموت والفناء هذه ؟ إننا لندرك أن هناك اليوم في صفوف هذه الأمة قوى هتربيها تنطوى على الشر وسوء النية ، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يباح . ولعل الحرب العلنية ليست أفعى وسائل هذا العدو في محاربتنا ، فإن له أساليب أخرى أخف وأشد مضاء . وهل أخطر من أن نضع إيمان الجيل الطالع باللغة العربية وحضارتها قواعدها السليمة ؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلن تكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ إنه ليحزننا أن نقول

إننا حتى الآن قد مضينا في هذا طويلاً، وإن بين أيدينا الآن جيلاً يتشكل في منطقية القواعد البدائية، ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجدد الحق والتحرر الفكري . وإن لاجزء أن بين كتاب «الآداب» نفسها فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أغلاط النحو واللغة من ظاهر ضحالة ورجعيّة في ثقافة الناقد ، وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف في النقد الأدبي الحديث!

«على إننا لا ندعوا إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولسن انجب أن تنصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالها يهبها حياة جديدة ، أو يدعوا إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل إننا تؤمن أعمق إيماناً بالتجدد المبدع ، ونعتقد أن هذا التجدد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير أن هذا كله شيء ، والعبث بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوّة وصرامة أن يدّفع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة مجرد أن قافية تصايقه ، أو تفعيلة تضغط عليه . وإنه لسخف عظيم أن يمنع الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناشر . فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شيء في غير الإطار اللغوی لعصره ؟ إن كل خروج عن القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ، وتبعده عن روح العصر ، ولسننا نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل ، فيخطيء ويرتكب المحذورات ما شاء ، دون أن يحاسب ؟

وبعد أن شخصت نازل جوهر الظاهرة التي لفتت نظرها في النقد المعاصر وفسرتها بأنها في حقيقتها هوجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرباليوم حتى أهملوا الأداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون . حاولت أن تدرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبي وبحياتنا القائمة ، فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة ، ثم تساءلت : هل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تُتبع من موقفنا كامة تحدى من مثل تاريخنا الأدبي

العربي ، أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعدساً على نحو ما أفقدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب ؟

وفي رأيها أن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها « فكل ظاهرة مندفعه في الأمة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . وإذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون فإن معنى ذلك أن في أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً باللغة في العناية باللغة حتى اختل التوازن . وذلك حق من واجبنا أن نعترف به . إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التوج التطورى الطبيعى ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية إلى تطرف عصرنا في إهمال المظاهر الخارجية . على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاماً . هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقوينا من خطأ في أقصى اليمين إلى خطأ في أقصى اليسار ، فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة على المضمون والأداة فيوعى واتزان ، وإلا فلا بد لنا أن نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد ، نضيع هريرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب إشارنا للشكل » ! .

لغة المسرحية والقصة

وكان من الطبيعي أن يمتد صراع النقاد حول لغة الأدب، وما ينبغي أن تكون عليه ، إلى لغة القصص والمسرحيات . وربما كان هذا الصراع طبيعياً ، بل ربما كان ضرورياً ، لأننا هنا أمام فنين ليس الحديث فيهما للخاصة وحدهم الذين نفترض أنهم يستطيعون أن يدركوا وأن يتذوقوا ويتأثروا بما في لغة الأدب الفنية المختارة .

ولكن الحديث في القصة إلى جماهير كثيرة يحرص القصاصون على لرضاها ، وفي هذه الجماهير أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية ، وفيها من لا ثقافة لهم ، وهم الأكثرون الذين يحرص الكتاب على التقرب إليهم باستعمال اللغة التي يستعملونها ، أو التي يستطيعون فهمها .

وكذلك الحال في المسرحية التي يكون الناظارة في تمثيلها خليطاً من المثقفين وأنصاف المثقفين وعوام الناس . ولકى تصل المسرحية إلى مدارها وتبلغ غايتها ، لا بد من رعاية مدارك أولئك الناظرة ومستواهم اللغوي .

وقد كثر الخلاف واحتدمت المناقشات حول هذا الأصل الذي يمكن تحريره في الجواب على هذا السؤال : أيطالب القصاص أو المؤلف المسرحي برعايته هذه الكثرة من القارئين والمشاهدين ، أى يهبط إلى مستوى افهم العقل واللغوى ، أم يبقى الأديب حيث هو محافظاً على أصول الفن الأدبي ومقتضياته في التعبير ، ويطلب الجمهور بالتسامي إليه ، ليقيده من إحساساته ومعارفه وفقه ، فلا يفقد فن المسرحية أو فن القصة شيئاً من وظيفتها التشكيفية ؟

وفي المسرحية يرى الدكتور محمد مندور أن النقد الموضوعي ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة . ومن الواضح أن هذا النقد هو الأساس ، لأنه لا بد أولاً من فهم النص فيها صحيحاً في التفاصيل . وتشير عند التعرض مثل هذا النقد مشاكل ، كشعرية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها . والمقياس العام عنده هو ملاءمة اللغة للموضوع : فاللغة الفصيحة إذا صلحت في التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية في الكوميديا . واللغة الشعرية في المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة — والمهم دائماً هو أن يتم الوعاء عن محتوياته . ويجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللغة لا يمكن أن يترك لكل شخصية في الرواية لغتها ، وإنما تترك كل شخصية حقيقتها الإنسانية . فاللغة عندئذ وإن لم تخال من اصطدام إلا أنها لن تسلب

الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية . بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل في الحياة ، إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهافت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التي يضعها فيها المؤلف ^(١) .

وهذا الكلام كما يبدو دفاع عن استعمال اللغة الفصيحة في حوار المسرحيات ، والمنطق فيه معقول ، إذ فيه إشارة إلى أن شخصيات المسرحية ليست مقصورة على أصحابها في المسرحية ، بل إنها تمثل صورة لشخصيات كثيرة يمكن أن يجري على ألسنة بعضها الكلام الفصيح الصحيح ، وهو تعليم جيد لا شك ، لو لا إشارة الكاتب في أول كلامه إلى أن المقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع ، وأن اللغة الفصيحة إذا كانت صالحة في التراجيديا أقل صلاحية في الكوميديا ، إذأن معنى ذلك اختلاف اللغة في نوع من المسرحيات عنها في نوع آخر ، وليس هذا في حقيقته دفاعا عن الفصحي إذا كنا نتحدث عن الحقيقة الإنسانية .

ويبدو أن الدكتور مندور لا تعنيه الفصحي في لغة المسرحية وحوارها وإنما الذي يعنيه هو وحدة اللغة المسرحية ، بمعنى أن تكون لغة المسرحية واحدة ، فلا تكون لغة أو لهجة لبعض شخصيات المسرحية ، ولغة أو لهجة أخرى لبعضها الآخر .

ولعل هذا الكلام كان ردأ على بحث مؤلفي المسرحيات الذين عمدوا إلى الاختلاف بين لغة أشخاص المسرحية فيجعلون لكل شخصية لغتها أو لهجتها التي تحدث بها في الواقع الحياة ك فعل ميخائيل نعيمة في روايته « الآباء والبنون » إذ جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحي ، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة ^(٢) .

وقد أثار فرح أنطوان في مقدمة روايته « مصر الجديدة » مشكلة اللغة

(١) في الأدب والنقد ١٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٤٩) .

(٢) إسماعيل أدهم : توفيق الحكم الفنان الماشر ٢٢

التي ينطق بها شخصيات مسرحيته، أت تكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية؟ ألا يخالف ذلك واقع الحياة؟ وكيف ينطق «خرستو» الدخيل الأجنبي المعاصر باللغة الفصحى؟ أت تكون اللغة العامية؟ أو ليس في ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافاً للفصحى؟ «وهذا أمر يأبه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها بحرى الدم في المفاصل، وما كنلت لأرضي بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي»^(١) وخرج فرح أنطون من المشكك بأن اختار حلاً وسطاً، فأنطق المتعلمين بالفصحي، والطبقة الدنيا باللغة العامية.

وقد عاجل الدكتور مندور واقعية اللغة بقوله «يجب أن نذكر أن أحداً لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة — الصعيدى بلغة الصعيد والبحراوى بلغة بحرى مثلاً — وإنما جاءت المسرحية خليطاً غير مفهوم، وإنما يلجم الكتاب إلى مثل هذا القصد يعمدون إليه، وبطريقة عرضية. وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أى بأفكار الفلسفه. وأما الواقعية اللغوية فليست بمقصودة في التأليف المسرحي أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن أن يكون فناً، وكل فن صناعة. ولن يست الواقعية اللغوية والتي تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء، ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح تقريرية، أو روح ساخرة، روح جادة أو مت Hickمة، مظلمة أو مضيئة، فكرية أو عاطفية، مجردة أو حسية، وهكذا. ولروح أهمية كبيرة في الحوار، فهي التي تعطيه لونه الحقيق وخفته أو ثقله، بل وتعطيه موسيقاه. وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة وهي المسماة بالهيو مر «Humour»

(١) مقدمة رواية (مصور الجديدة) لفرح أنطون، وانظر المسرحية للأستاذ عمر الدسوقي ٣٠

حتى يرى جورج دي هامل أن الكاتب الذي لا يمتلك الهمة ولا الروح الشعرية يعتبر فاقداً لـ كل شيء^(١).

أما القصصي الكبير الأستاذ محمود تيمور فيقرر أن اللغة الفصحى لا تعجز عن التعبير عن الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ، ولكنه يرجع توسيع استعمال العامية فى لغة المسرحية إلى الجمهور الذى يشهد دور التمثيل ، وهو لا يتحدث ولا يتفاهم إلا بالعامية ، فهو يرى أن رعاية هذا الجمهور واجبة ، وتمام هذه الرعاية لا يكون إلا باستعمال اللغة التى يستعملها فى حياته اليومية ، وتفصيل رأيه فى قوله :

ورب مائل يقول : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع فى الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ؟ والجواب أنها لا تعجز أبداً ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث ، وترجمان الثقافة الخاصة لا ثقافة الشعب . فهى بهذه الصفة لا تستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية إلى أشخاص الطبقات التى تشهد دور التمثيل . ومن الأمثلة التى تؤكد قولنا فى وجوب كتابة المسرحية بلغة العامة ما تراه فى المسرحية الانجليزية ، فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لاتخلو المسرحية من عبارات تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك إلا لأن المسرحية تتناول كل ما هو دائر بين الناس من الألفاظ . وثمة عامل نسبي ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء : ذلك أن المسرحية تفوق على الحوار ، فهو كيامها العام . ونحن فى مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية ، فتعودت آذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان ، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياةنا المصرية الصحيحة . فتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعمق نفسه ، وتحبب إليه ، واستعد بتها مسامعه : فاما الفصحى فقلما نسمع بها حوازا . وقلما نصطمع لها الحديث ، ومن ثم فهو على الرغم من غريبة على الآذان .

(١) في الأدب والنقد ١٥٦

«وليس كتابتنا للمسرحيات بالعامية إلا تقريراً لحالة واقعة تستند إلى المستوى الثقافي واللغوي عند الجمهور ، فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة في عصره ، وحين يشيع التعليم وتسمو درجة الثقافة ، تجري على الساحة الجاهير ألفاظ من لغة الكتابة ، فيبدو ذلك واضحاً في المسرحيات أيضاً . وكلما اقتربت العامية من "الفصحي" كانت المسرحية صورة للتقارب . وها نحن أولاء نجد لغة الحديث تستند الكثير من العبارات الفصحيّة وتذيعها بالاستعمال . فالعامية ربيبة الفصحي تلتئم منها الغداء والماء ، والراجح أنّهما ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذي تنسى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة هي ملتقى العامية والفصحي . ولا نحسب أننا بحاجة إلى أن نقيم برهاناً على ما أسلفناه من تقارب اللغتين ، ولكننا نحب أن نلفت القارئ "المتتبع لتاريخ الحركة الأدبية إلى عظيم الفرق بين روايات أبي نضارة ، وروايات عثمان جلال ، وروايات أنطون يزبك ، فقدر كتب كلها بالعامية المصرية في قترات من الزمن ، وهي مرآة للتطور اللغوي . وأنت إذا وزنت بينها وبين ما يكتب من المسرحيات العامية اليوم تجلى لك المدى في اقتراب لغة الحديث من لغة الإنشاء ، ولا تنسى أن المسرح لبث فترة في مطلع هذه النهضة تغذيه الروايات الفصحيّة . وتعليق ذلك أن النهضة التي أشرق بها عهد اسماعيل قامت على إحياء اللغة وبعث قدّيمها ونشر كتبها ، فتأثر المسرح بهذه الدعوة ، واتخذت هذا الطابع ، وما كادت الحرب الماضية تشبع نارها حتى قويت روح الوطنية ، وشاءت مصر أن تتوضّح قوميتها في المظاهر والصور ، فكان المسرح معبراً عن هذه الروح الجديدة بالمسرحيات العامية التي أقبل الناس عليها وفتّوا بها ، إذ تراءت فيها النفيسيّة المصرية واللغة الشعبيّة شفافة واضحة . وفي ذلك حجّة ثابت أن المسرح لم يزل مقاييساً لثقافة الشعب ورقمه ، وصورة لأماله ورغباته ، وتعبرها صادقاً عن المجتمع الذي يعيش فيه . وليس من حق أنصار الفصيح أن يتخرّفوا من كتابة المسرحيات بلغة

الشعب ، فإن ذلك لا يضر بالفصحي ولا يعرق خطابها ، فأمامها ميادين الأدب والثقافة شتى هنراصة — وتلك هي الأزجال والأغاني تصاخبنا وتماسينا بالعامية المحسن ، لم تقف عقبة في سبيل الفصحي ، ولم تتحقق بها أى ضمير . ولقطعها الفصحي إلى العامية ولديتها وربيتها التي تحرص دائماً على الاتصال بأهم الرءوم . ومهما يكن الأمر ، فإن فرض اتجاه لغوی على الكاتب المسرحي ضرب من التعسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حرية في اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض ، وفي سلوكه أيسر السبيل إلى قلوب المجاهير التي يكتب لها ... واللغة في أول الأمر وآخره ما هي إلا أداة بجريدة للتعبير (١) .

ويفرق الدكتور عبد القادر القط بين لغة القصاص نفسه ولغة الحوار بين أشخاص القصة ، ويرى أن الأسلوب العربي الصحيح يجب أن يلتزمه القاص في حين أنه يجوز استعمال العامية في لغة الحوار ، فهو يأخذ على محمود السعدنى مؤلف « النساء السوداء » أن أسلوبه يجحى في بعض الأحيان خليطًا من العربية والعامية ، ويقول : لستنا هنا نجادل في حق القصاص في أن يستخدم العامية في بعض مواطن قصصه ، ولكننا نفرق بين ما يكون في القصة من حوار ، وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولا شك أن القصاص يجد نفسه مضطراً في كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامي في الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبي ، أو طريقة معهودة في الحديث تبعث في نفس القارئ صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع . ومنهج أتبعه القصاصون الأوروبيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصاص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغي أن يحرى على الأسلوب الأدبي السليم ، لأن ذلك يتبع للمؤلف أن يتحرر من ربوة الشخصية التي يصورها ، فلا تنمل تعرض نفسها عليه حتى حين تكفل عن الكلام ، بل تدع له فرصة الحديث بطريقته الأدبية الخاصة .

وفي هذا الجانب يختلف كاتب القصة القصيرة عن كاتب المسرحية التي

(١) محمود تيمور : في الفصل ٧١ (مطبعة المرغائب — القاهرة ١٩٤٥) .

تنحصر في كل أجزاءها لطريقة الشخصيات في التفكير والكلام . وشخصيته ينبغي أن تظهر جنبا إلى جنب مع شخصيات قصته ، لأنه هو الذي يرقب ويسجل ويحلل بما أوتي من ثقافة وحس دقيق وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة في الأدب الواقعى الذى يختار موضوعاته من مستوى ثقافى واجتماعى خاص .

وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أو وضع ما يكون عند يوسف إدريس الذى يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتشهد من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحيانا بطبع « الرخص » الذى لا يتناسب مع جديتها وقها الأصيل ؛ ويخلطها فى ذهن القارئ بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجم أصحابها إلى هذا المزج من العربية والعامية ، لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم (١) .

ويبدو من هذا الكلام أن الدكتور القط من أنصار الواقعية فى حوار شخصيات القصة والمسرحية ، والهبوط بالجانب التعبيرى إلى مستوى عقلية هذه الشخصيات وواقع لغتها فى التعبير ، فهو ينقد الاستاذ عزيز أباذه فى مسرحيته الشعرية « غروب الأندلس » بأن الحوار فيها يجحى في كثير من الأحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسي والاجتماعي ، وأوضاع ما يكون ذلك في شخصيات المسرحية من النساء اللاتى ينتظرن المؤلف بتعابيرات فيها من « الجزالة » والعنف وإثمار الغريب من الألفاظ والصور مالا يتناسب مع طبيعتهن النسوية ، ولاشك أن ذلك — فضلا عما فيه من مخالفة للواقعية — يرهق الممثلة التى تقوم بمثل هذا الدور ، ويفرض علىها « رجولة » غير مقبولة ، استمع مثلا إلى قوله على لسان بشينة :

وحسبي أنت من كهف يقيني إذا ما هان من واق نصيفي ولكن قد ندرت بأن حبى ينص إليك أعناق الخطوب

(١) في الأدب المعاصر ١٦٥ (دار مصر لطباعة — القاهرة ١٩٥٥) .

وقولها:

غضبت فعشقك البصر المروئي كذاك تغين أحلام الغضاب
ستعرف حين تعركتنا الليالي بذنبها الطحون مدى صوابي
وقولها :

وأمثال هذه العبارات كثيرة في الرواية .. وإذا جاز أن تتقبلها أحياناً على لسان «عائشة» الشخصية المكافحة القوية فإننا لا نستطيعها على لسان بشيئته التي يغلب عليها الطابع الأنثوي الرقيق .. ويفيدوا أن ثقافة المؤلف العربية تستند به، وتملي عليه كثيراً من الغريب الذي يضطر إلى شرحه في مواطن عددة من أهم المسرحية ، كقوله مثلاً عن الشعب :

النائمون غذاؤهم من رشحه وعذاؤه الآلام والأوجاع
وهو يفسر «رشحه» بأنه «ما يتخلب من أعضائه، والمراد هو ما ينتجه
بقوه أعضائهم، سواء كان ذلك في مزارعهم أو مصانعهم». ولا ندري
لماذا آثر المؤلف هذه الكلمة على «كده» مثلا؟ وك قوله:

أخى ، لست لي بآخر ، ما الذى أرابك بي ؟ غدرك الواغم
والواغم هنا تعنى الحاقد . و قوله :

فمن تلمذن بهذا الـزاء؟ . ومن غير رقطائك الجامشة؟
ويفسر «الجامش» بأنه المتكلم بصوت خفي، والمراد هنا الواقعية .
وقوله :

تدهدى رءوسكم كالكرىن ويزحم هنكم صريعاً صريعاً
وهو يئثر داءاً كلمة « الدفاع » على « السيل » ويستخدمها في إسراف
غريب .

ويرى الناقد أن ظروف المسرحية بوج، عام، والمسرحية الشعرية

بخاصة تقتضي أن يتتجنب المؤلف هذا الغريب الذي يحتاج إلى الشرح^(١). فشاهد المسرحية لا يملك من الوقت ما يعيشه على تدبر الكلمات الغامضة ، أو الأساليب المعقدة. وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضي أن يكون الحوار سريعا حيماً ذا ألفاظ موحية يدركها السامع في سهولة ويسر. والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ، ليغطي على المفارقة التي لا بد أن تقوم بين الحديث الشجري وحديث الشخصيات في حياتها العادية . وقد تكون كلمة « الرشح » مثلاً أكثر إحاطة بمعانى الجهد والتعب بمعناها المعجمى ، ولكن كلمة « الكد » أو « الكدح » أكثر حياة وتأثيراً في نفس السامع ، لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعانٍ خاصة يعانيها أو يشاهدها كل يوم في الحياة^(٢).

ويقصد الدكتور محمد مندور الأستاذ توفيق الحكيم في لغة قصصه ومسرحياته ، ويشرح أثر العناية باللغة في تقويم العمل الأدبي ، وقد رأى إهمال الأستاذ الحكيم لهذا الجانب في قصصه ومسرحياته ، فيقول : ولقد حاول كاتبنا الذي أن يرى في بنائه ل موضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص ، ولكننا نلاحظ ما سبق أن أوضحتناه ، وهو أن بهذه لقصصه ومسرحياته رائد دائم الفكر ، والحياة لسوء الحظ أشد نفوراً من أن تتطوى تحت خط من خطوط العقل ، والشخصية الروائية مهما أمنا بأجبر الداخلي لا بد من مزقة في الحياة كل منهج مرسوم ، أو لا ترى إلى كاتب كدستوي يفسكي كيف تتدفق بعض روایاته - العبيط مثلاً - كما يتدفق سيل

(١) قد يكون من الممكن القول بأن مثل هذه التراكيب أو الألفاظ لا تعد من الغريب الذي لا يحتاج إلى شرح بالنسبة إلى عصر المسرحية وشخصياتها ، فلا تقاس لغة المسرحية بلغة عصرها؛ وإنما تقاس بلغة عصرها ، حتى يمكن تطبيق الواقعية عليها ، لأن المراد بالواقعية واقعية عصرها وجوادتها وأشخاصها . وبقى الخلاف بعد ذلك فيمن يراعى المؤلف المسرحي واقعيتهم: أهم الذين تتحدث عنهم المسرحية؟ أم الذين تتحدث إليهم، وهو موضوع جدير بالدرس . والظاهر من كلام المؤلف أنه ينصب على جانب الممثلين أو المشاهدين في عصرنا .

الحياة لا يحده شاطئ ، ولا يسجنه مهر . . والحكيم كرجل تفكير لم يعديري للصورة جمالا يعتد به ، فالملاحة عنده « أداة يسيرة لنقل الأفكار النبيلة » ، والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه في التأليف . وهذا حق ، ولكنه ليس كل الحق ، فهناك أيضاً في العبارة ، وما ينبغي أن تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذي أفسد حياتنا الروحية قرؤنا طويلة إلى تحطيم ذلك الفن ، والسبع والثمان الأجرف كما عهدناها لا يقدحان في المبدأ العام الذي تهض على أساسه جميع الفنون ، وأعني به فن الأداء ، ونحن لا نقول كما قال مذهب من المذاهب الحديثة : إن اللغة كقائم الرخام يصاغ منها الأدب كما تفتح القائل ، ولكننا نؤمن ، ويجب أن نؤمن ، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحساس العميق تفقد من جمالها ، إن لم تفقد كله ، إذا عريت عن جمال الصورة . بل إن التفكير والإحساس كثيراً ما يضيئان إذا عجزنا عن إسكانهما اللفظ الدال . وكم من كاتب يخدثنا عن موضع المعمورة في الخلق الفني الإنساني ، فيجده في الاحتياط على الفكر أو الإحساس حتى يطمئن إلى اللفظ . وليس من شك في أن سر الخلود في الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص المعاشرة . ولا أدل على صحة ما نقول من استحالة ترجمة الشعر المخاص ^(١) .

* * *

ونعتقد أن فيها أوردة من اتجاهات الأدباء والقاد كافية لبيان الرأيين وتوضيجهما ، وخلاصة أحد الرأيين أن جمال اللغة متضم جمال الفكرة في المسرحية والقصة باعتبار كل منها لوناً من ألوان الفن الجميل الذي يهض على هتين الدعامتين معاً ، وخلاصة الرأى الآخر الاهتمام بالواقعية وتصويرها ، أي أن تكون لغة القصة أو المسرحية صورة للغة الجاربة في الحياة ؛ وأن تنطق شخصية القصة أو المسرحية بما تنطق به في حياتها ، وفي مثل موافقها ، ويرى أصحاب هذا الرأى أن ذلك أدل على الصدق

في التأليف، والصدق في التصوير. ولا تزال المعركة دائرة الرحاب بين الفريقين.

غير أن هناك اعتباراً على جانب من الأهمية، ذلك هو حركة التجمع العربي التي بذلت لها الأمة وما تزال تبذل من أرواحها ودمائها، وعدت الوحدة القومية أول أهداف العرب التي ينبغي الحصول عليها مهما غلا العناء، ووحدة اللغة في طليعة مقدمات تلك الوحدة ومقوماتها، لتكون وسيلة لتوحيد الأفكار والمشاعر. وهذا العامل الجديد يقتضي السهو على العاملات المتفرقة، والعمل على النهوض باللغة في المسرحية والقصة، وقد لاحظ الأستاذ محمد زكي عبد القادر إسراف مؤلف القصص والمسرحيات في استعمال العاملات، فقال: ترى هل يصعب علينا أن نرجع بعض الشيء عن هذا الإسراف العام في استخدام العاملة في المسرح والسينما والقصص؟ أرجو من المهتمين بهذه الفنون والعاملين في حقلها أن يتبرروا الأمر في رؤية وإنعام نظر، وأن يضعوا في الاعتبار قيام الدولة الاتحادية الكبرى، وما نأمله من زيادة في التقارب والاندماج بين الشعوب العربية، لا في الأقطار الثلاثة — مصر وسوريا والعراق — التي تتألف منها الدولة الاتحادية الآن، ولكن في سائر الأقطار العربية التي نرجو أن تنضم ذات يوم في وحدة كبرى. فاللغة بعض الروابط الأساسية العميقية التأثير في كيان الوحدة، والأدب والفنون وسيلة ناجحة لتأييدها.

فكيف يكون الحال والمسرح والسينما تطغى عليهما اللغة العالمية المحلية التي لا تفهم بوضوح كاف في أكثر الأقطار العربية؟ وحتى إذا فهمت فإنها لا تبلغ التأثير المطلوب. وقد تكون الحركات والإشارات مما يساعد على فهم المواقف المضحكة. لكننا نرجو من المسرح والسينما لونا آخر من الجد، وخاصة في مراحل طويلة قادمة من حياة الدولة الاتحادية، فهل تصلح اللغة العالمية لأداء هذا الدور؟ وهل مما يذكر فكرة الوحدة استخدام هذه

اللغة المختلفة اللهجات من قطر إلى قطر ؟ أم أن تركيتها أقرب بامتنادام
اللغة الفصحى الموحدة في كل الأقطار ؟

أليس من الأفضل، و توفيقها بين الحاجات المحلية وال حاجات الاتحادية أن
تستخدم اللغة العامية في الأفلام والمسرحيات المحلية الطابع ، وأن تكون
الفصحي لغة الأعمال الفنية ذات المستوى العربي العام (١) ؟

وقد عرض الكاتب لهذا الموضوع مرة أخرى ، فأشار إلى الصراع بين
العامية والفصحي ، و انتهائنا إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح والسينما
و شرح خطورة ذلك ، مع تقدم التعليم و تقريره بين العامية الفصحى ، كما أشار
إلى لغة الصحافة و تأثيرها في لغة الأدب ، وذلك في قوله :

« أريد أن أزيد مسألة الفصحى والعامية بيانا . . . المعركة بينها قديمة ،
ولكنها انتهت في السنوات الأخيرة إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح
والسينما ، فقلما تجد مسرحية أو فيلما إلا ولغته عامية ، حتى المسرح المدرسي
و المسرح الجامعي ، وكلاهما قصد به بين ما قصد التوعيد على الفصحى وحسن
التعبير بها ، أصواتها العدوى ، فأصبحت اللغة الغالبة عليهمَا هي العامية .

والحججة الكبرى لأنصار الفصحى أن اللغة رابطة لا يمكن إنكار أهميتها
للتقريب بين الشعوب العربية ، ثم إن الأدب الخالد هو أدب اللغة الفصحى
وما عداه لا يمكن أن يكتب له البقاء ، حتى لو كان مستحقاً له ، لأن العامية
ليست لغة صالحة للمبقاء ، ولا لأن لهجاتها تتغير من جيل إلى جيل ، ومن قطر
إلى قطر .

والمسألة الآن يجب أن ننظر إليها من زاوية أخرى . فانتشار التعليم
يقرب ما بين الفصحى والعامية . وجهد قليل من أصحاب الفنون والأدب
للاقتراب بلغة التعبير من الفصحى ، مع جهد قليل من الجهور للتعود عليها
كفيل بأن ينشئ لدينا لغة وسطاً تصلح للمسرح والسينما و تكسب من العامية

(١) محمد زكي عبد القادر (نحو النور) .. الأخبار من العدد ٣٣٧٢ في ٤/٢٥/١٩٦٣

هروتها، ومن الفصحى جمالها ودقتها؛ ويمكن أن تفهم في كافة الأقطار العربية، وبذلك تظل صلة اللغة بينها تيارا لا يقطع، بل يزداد مع الأيام قرارة وتأثيرا.

بقيت لغة الكتابة، وهي نوعان : الكتابة الصحفية، والكتابة الأدبية. وهذا أرجو ألا تطغى إحداهما على الأخرى، فتضييع المعالم بينهما. ومن سوء الحظ أن الصحافة أثرت على لغة الأدب تأثيراً شديداً، وهو ما يجب أن نتنبه إليه، فلا بد أن يظل التعبير الأدبي في جماله ودقته وروعته وألاتحقة العجلة التي هي طابع الكتابة الصحفية.

ومهما يكن الرأي القائل بأن تأثر الأدب بلغة الصحافة أدى إلى سوءاته وانتشاره، فإن هناك حقيقة لا ينبغي أن تبرح ذهاننا، وهي أن لغة الأدب أعمق تأثيراً، وأكثر امتداجا بالنفس، ومن ثم أشد لصقا بالعقل والقلب، كما أن هناك حقيقة لا ينبغي أن تبرح ذهاننا أيضا هي أن الأدب العربي لا بد أن يخرج من النطاق المحلي إلى النطاق العالمي، ومن المؤكد أن لغته المتأثرة بالعجلة الصحفية لا تكفل له بلوغ هذه الغاية على الصورة التي نريدها^(١).

الأدب الشعبي

وقد برزت في أيامنا عناية بذلك اللون من الأدب الذي يسود في البيئات الشعبية، والذي أصبح يسمى «الأدب الشعبي». وهو أدب لا يقتصر إنشاده وتأليفه على عامة الناس دون غيرهم من طبقات المتعلمين الذين يعرفون الفصحى ويقتدرون على التعبير بها. فقد أنشأه الأولون، وأودعواه أفكارهم وتأملاتهم، وحملوه عواطفهم وانفعالاتهم ومشاعرهم

بلغتهم التي يصطنعونها في محاوراتهم وحياتهم اليومية ، وهي اللغة العامية المألوفة عندهم ، فكان من هذا الأدب الشعبي أغانيهم وأزجالهم وقصصهم وأمثالهم .

واصطناع الآخرون لهذا الأدب باللغة نفسها بحراوة للأولين ، وجنوحا إلى اليسر والسهولة في الصياغة والأداء ، وتقربا إلى طبقات الشعب التي يلذ لها هذا الأدب القريب إلى إدراكها ، المحبب إلى نفوسها ، إذ رأوه أقرب إلى الأسماع ، وأكثر تأثيراً في النفوس ، وأوسع مدى في الزيوع والانتشار في وسائل الإذاعة والنشر على ألسنة المغنيين والمطربين . حتى إن بعض الشعراء المشهود لهم بالبراعة والإتقان في ميدان الشعر الفصيح حلالهم أن يكون لهم في هذا الميدان أثر، حتى يحس بهنفهم . عبقريةهم عامة الشعب ، أو حتى لا يقف الاعتراف بهم عند طبقة الخاصة الذين يتذوقون الفن الأدبي الجيد في معناه الممتاز في عبارته . وهذا الشاعر الكبير أحمد شوقي الذي كان يلقب أمير الشعراء أجاز لنفسه أن يرسل شاعريته في هذا الميدان — ميدان الأدب الشعبي — فألف بلغة العامة أدباً وشعاً ترنم به المغنون ، ورددوه وراءهم المرددون .

ولاشك في أن كثيراً من نماذج ذلك الأدب الشعبي يحمل طاقة ممتازة من الأحساس والعواطف والأفكار لا تقل عنانية ولا إبداعاً ولا تأثيراً في القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التي يتحملها الأدب الفصيح وذلك أن الاهتداء إلى المعانى المبتدةعة ليس وقفاً على طبقة من الناس دون طبقة . وقد روى ضياء الدين بن الأثير كثيراً من الأعاجيب التي سمعها من عوام الناس ، وهي تشهد بأن في مستطاع العامة ما في مستطاع الخاصة من الإتيان بالمعانى النادرة . ومن ذلك أنه كان يسير في صحبة رجل بدوى فسأله عن مسافة ما بين تدمر وأراك ، فقال البدوى : « إذا خرج سرحاها تلاقياً » ؛ وأله ليلة عن الصبح ليتحلا عن مواضعها ، فقال « قد ظهر

الصبح إلا أنه لم يملأ الإنسان بصره» ! وسمع من بعض الأحاديث الذين لا يستطيعون تقويم صيغ الألفاظ فضلاً عما وراء ذلك ، وكان قد رأى صبياً في يده طاقة ريحان ، فقال : « هذه طاقة آس تحمل طاقة ريحان » ! و-أَلْ ابن الأثير رجلاً من العوام عن زيارة بعض أصدقائه ، فقال : « ظلام الليل يهدى إلى باب من أوده ، وضوء النهار يصل إلى عن باب من لا أوده» ! . ورأى ثلاثة من المقاتلين صدق منهم اثنان وتلكاً واحد ، فقيل له في ذلك ، فقال : « الموت طعام لا تجشه المعدة» ! . وسمع امرأة توفى لها ولد ، وهو بكرها ، فقالت : « كيف لا أحزن لذهابه ، وهو أول درهم في السكين » ؟ !

وروى عن ابن الخشاب البغدادي ، وكان إماماً في علم العربية ، أنه كان كثيراً ما يقف على حلقة القصاص والمشعوذين ، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك ، فليم على ذلك ، وقيل له : أنت إمام الناس في العلم ، وما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة؟ فقال لو علمتم ما أعلم لما لتم ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة تجري في ضمن هذينهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك (١) ! .

إذن لا تقتصر المعانى الجياد على طبقة من الناس دون طبقة ، ولا ينفرد بها الخاصة دون العامة ، وعلى هذا م تكن المعانى في الأدب الشعبي موضوع إنكار من حيث صوابها أو جدتها وابتکارها ، وإنما كانت اللغة العامية التي هي لغة هذا الأدب هي موضع ذلك التردد ، إذ كان لها في هذا المجال أنصار يدافعون عنها بصفة خاصة ، وعن الأدب الشعبي بصفة عامة ، فقد رأينا من النقاد من يرى الأدب الشعيبة التقليدية تتلاقى في قسمات أربع رئيسية ، وتمتاز بها على آداب الفصحيات ، وتلك هي : العراقة، والواقعية ، والجماعية ،

والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى^(١) . . . ويدعى
العالم الفولكلوري سير جيمس فريزر إلى أن الآداب الشعبية في عراقتها
تؤاخى السحر الذي كان هو والأسطورة كلاً واحداً . فكان السحر
يؤدي بلغة أسطورية — أي أدبية — « ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت
عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتبس معرفتها من الأساطير الموجدة بين
أيدينا » . . . والآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية نستطيع
بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين ، وكذلك
نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعي لهذه المراحل الأولى من
المجتمع البشري .. ثم إن الأدب الشعبي ثمرة الضرورة ، لم ينشأ — على
عكس الظن الشائع — في فراغ العمل ، ولم تتجه كثرته إلى إرضاء ما يختلفه
الفراغ من مطالب استهتارية ، وإنما نشأ الأدب الشعبي ليكون ضرورة
العمل والعلاقات الاجتماعية وال حاجة الروحية النفسية بازاء الطبيعة .
ومؤدي صدوره عن الضرورة انتباعه بالواقعية على نحو منطق غير مصطنع
ولا متكلف . وتفسير الجماعية في العمل الأدبي الشعبي أنه مجهر المؤلف ،
لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن
ينكروا على الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل
الأدبي الشعبي يستوي أثراً فيما يتوافق ذوق الجماعة ، وجرياً على عرفهم
من حيث موضعه وشكله ، ولا أنه لا يتخذ شكله النهائي قبل ما يصل إلى جمهوره
شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عاممة ، بل يتم له الشكل الأخير خلال
الاستعمال والتداول ، ثم إن وسيلة إذاعته ، وهي النقل الشفاهي ، لا تلزمـه
حدوداً جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه
أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقالـه من موطنـ أدبي إلى آخر ، وفي هذا
كلـه يختلف الأدب التقليدي عن الأدبـ الخاص ، إذـ أنـك تلقـيـ الأدبـ
الخاص بوصفـكـ ناقدـاًـ أوـ دارساًـ أوـ محباًـ للـأدبـ ،ـ وليسـ لكــ أنـ تدخلـ

(١) أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبي ١٠ (الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٥٥) .

عليه ما ليس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئاً منه عد ذلك سرقة أديبة ، أى أن له قدرًا من صفات الشيء المملوك ، ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب الفصحى فيه . في حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للسافة ، يسوونه على مأثورهم ، لأنه في الواقع من صنفهم عامه . ثم إن الآداب الشعبية تتصل أعمق الاتصال بالمعارف من تطبيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية ومن سلوك اجتماعي ، وتنصل بمعتقدات الشعبية كالدين الشعبي ، وتنصل بفنون الغناء والرقص والتمثيل ، فتلوك الفروع جميعاً لا تتم إلا بأداء عمل أدبي ، وكل عمل أدبي تقليدي لا يستقل بنفسه عنها مباشرة ، أو لا يستغني عن الإشارة إليها) ..

تلك أهم الوجوه التي يدافع بها أنصار الأدب الشعبي ، الذي أصبح أدباً له كيانه ، يدرس دراسة علمية بالوسائل والمناهج التي تدرس بها آداب الفصحى ، حتى كان لهذه الدراسة كرسى للأستاذية في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وأدخل تدريس الأدب الشعبي مقررًا أساسياً في جامعة الأزهر ، إلى جانب الدراسات الجامعية والوسائل والبحوث التي تقدم بها الباحثون الحصول على الدرجات العلمية الجامعية ، وظهرت في الأدب الشعبي كتب مستقلة في مقدمةها كتاب «الأدب الشعبي» الذي ألفه الأستاذ أحمد رشدى صالح الذي اقتبسنا منه وجوه الدفاع السابقة عن الأدب الشعبي .

وقد تكلم الأستاذ الشاعر عن لغة التعبير ، فذكر أننا أصبحنا نرى لغتين إحداهما لغة فصيحة ممتازة يقصد إليها الخاصة حين يتناولون الشئون الهمامة خطابة أو حواراً أو رسالة أو تأليفها ، والثانية لغة عامية هي لغة السواد الأعظم من هذه الشعوب المستعربة ، ولغة خاصة حين يرجعون

إلى الحياة الاجتماعية العادية بين الناس . وأشار إلى أن أدب الفصحي هو الأدب الرسمي ، وهو الذي ندرسه في مراجعه المقررة ، ونحمل الطلاب على تأثيره أو الانتفاع به ، ونزودهم بالوسائل العلمية التي تعينهم على فهمه وتذوقه ، وعلى الإنشاء الأدبي الصحيح . أما اللغة العامية فهي لغة الحياة العامة والتعاون الاجتماعي اللازم لسير الحياة السريعة ، وزمامها المطرد الشامل ، وذلك لسهوتها وشيوعها .. ورأى الأستاذ الشايب مع ذلك أن اللغة العامية لا تعد لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مقرر يكتذبه المتعلمون ، وذلك لسبعين اثنين :

أحدهما: شيوع الخطأ اللفظي ، والخروج على قوانين النحو والتصريف وعدم التحرج في قبول كل دخيل أو أعمى من الألفاظ والتركيب ، حتى هجر فيها النحو العربي ، وخضعت العبارات لصور أجنبية في تأليف الجمل ، وتكوين الأساليب .

والسبب الآخر : ما يغلب على معانٍها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتتكرر كل وقت وكل يوم مما لا يستحق درساً أو تقليداً . والأدب يجب أن يجمع بين أمرين: صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستحق أن يسمع أو يقرأ في كتاب .

«وليس معنى هذا خلوّ العامية من الألفاظ الصحيحة أو المعاني القيمة ، كلا ، فاللغة العامية هي الفصحي طرأت عليها أخطاء ، ودخلت عليها تركيب لم تستطع أن تمحو صوابها كله ، كذلك نجد فيها فنونا أدبية من النثر والنظم – كالجدل والحكم والأمثال والأغانى والمواويل والأزجال – تجعلها معرضة لكثير من المعانى والمواضيعات الأدبية القيمة ، ولكنها من الأدب الشعبي على أية حال . ولسنا بذلك نذكر قيمة هذا الأدب في جماله وتصويره حياة الشعوب ، لذلك قامت له دراسات خاصة تقابل دراسات الأدب الفصيح .

«أما اللغة الفصحى التي لم تشوّه بهذه الأخطاء اللفظية فهي لغة الأدب الرسمي يعتمد عليها الكاتب حين يريد التعبير عن الأفكار أو تصوير الشعور ، أو تأليف المسائل والأراء العلمية إذ كانت الفن الكلامى الذى يؤدى ما فى النقوس من ثمرات العقول ونوازع الانفعال والميول ، فإذا حاولنا التأثر بمثال للأدب بحثنا عنه فى المئلافات المدونة باللغة الصحيحة منها يكن نوع هذا الأدب خاصاً أو عاماً (١) .

ويبدو أن هذه المرازنة مع ما فيها من تقدير للأدب الشعبي ، وإشارة إلى طبيعته وذريعة ، لم يرض عنها الأستاذ أحمد رشدى صالح ، فذكر ما قرره ابن خلدون من أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه كانوا ينكرون العادات لشبوها عن قواعد النحو والصرف « وينكرون آدابها ، لأن معاناتها عادية لا ابتداع فيها ، وذلك في قوله : « والكثير من المتنتحلين للعلوم لهذا العصر وخصوصا علم اللسان ، يستنكرون هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ، ويتجه نظمهم إذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها ، وقد ان الإعراب منها (٢) .

ويعلق الأستاذ أحمد رشدى صالح على ذلك بقوله إن هذا الذى يقوله منتقلو علوم اللسان منذ نيف وخمسين عام لم يزل يجري على ألسنته أتباع الأدب الرسمي ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدرون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون مثاره للعلم ، وملتقى لنتائجها وتطوراته ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقا يقول إن العافية ليست لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مثال يحتذيه المتعلمون ، وذلك لسبعين : أحد هما شروع الخطأ اللفظي ، والخروج على قواعد النحو ، وثانيهما ما غلب على معانيهما من التفاهة والعرف ، فأغلبهما أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درساً

(١) الأسلوب : الأستاذ أحمد الشايب ١٢ (الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٥٦) .

(٢) صفحة ٦٦٥ من الجزء الأول من كتاب العبر (طبعة القاهرة — ١٣٢٩) .

أو تقييداً، والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستطيع أن يسمع أو يقرأ في كتاب » .

ثم يقول : إن الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمي . وآراؤه لا تخرج عن ثلاثة : فالأدب العامي ليس أدباً رسمياً ، ومن ثم ينبغي ألا يحتذى به المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتساء ، وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوي الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوباً فنياً ، لأن الأدب عنده يجب أن يضم إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما الرأى الأول فصدره تقرير لحقيقة واقعه ، ولكنها مؤسفة . وتلك أن أدبنا الشعبي لا مكان له في الاعتبار الرسمي . وليس يضره في شيء أن يحرمه الأساتذة الرسميون ما يستأهل من مكان في برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جميرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب ، وأما أن المتعلمين لا يحتذونه ، أو أنه يجدر بهم ألا يحتذوه ، فلا صلة بين هذا وبين كونه أدباً .

فسواء احتذاه النفر المتعلمون وبarkerه دارسو الأدب الرسميون أو صدوا عنه وحدروا منه ، فهو مجرد وجودهم موجود قبلهم وبعدهم ، وله جميرة الغفير الذي يتذوقه وينفعه به ويحرص عليه ، ولا يسمع بأداء هؤلاء اللغويين (١) .

وأما الرأيان الثاني والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب خانه التوفيق في فهم ماهية الأدب . فليس المفروض أن يستحدث الأدب حدثاً لا يجري كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الأدب تعبر عن النفس الفردية وال العامة ، تذهب بعض فروعه في الواقعية إلى الحد الذي ينحط

(١) سبق أن أشرنا إلى اعتراف الجامعات بهذه الأدب الشعبي ، وإدخاله في برامج الدراسات الأدبية في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكذلك في برامج كلية الدراسات العربية بجامعة الأزهر بعد تطويرها .

الأستاذ الشايب ، ويغرق بعضها في التمهيق وتزويق المعنى إلى الحد الذي يرضيه ، وتجري فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال ، وإنما تغرق في الرمز والتعقيد إلى الحد الذي لا نعرف هل يسخط الأستاذ الشايب أم يرضيه ، ثم إن جمال الأسلوب وسمو المعنى أمران نسييان . قد يقرأ الأستاذ الشايب شعراً عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء ، والتفاخر بما لم يحدث وما لا يحدث ، ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك له أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامي المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعمامة أن ينبو ذوقهم عنه .

ولكن كيف له أو كيف لنا أن نسمع هو إلا أو زجلا أو قصة شعبية فتذكرها كأدب ، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، ونتعسف فنسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عند جمهوره؟.. والخطأ الذي يقترفه الأستاذ الشايب ونفر من مدرسي الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء الآخرين الجاهدة من ناحية ، ويكتفون بآراء النقاد المدرسيين من أمثال لاسال أبر كرومبي الذي أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقاد في الغرب . ولعل الأستاذ الشايب يدرى أن أبر كرومبي رائج في جامعة القاهرة أكثر منه في أية جامعة أخرى ، إن كان معروفاً في غير لندن والقاهرة ، وأنه على أية حال لا يمثل صفوة النقاد الانجليز حتى أولئك النقاد ذوى النزعات المتحجرة !

« وعندنا أن هذه النظرة ليست من علم النقد في شيء ، فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطوير الأدب ونسيئته ، ويعتبره كائنا حياً يقاس كل نوع منه بالمعايير المنطقية معه وبالنسبة إليه وسط إطاره الحضاري والاجتماعي ، فلا يجوز أن نفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامة إلا إذا أردنا الاسترشاد ، والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن ننذر أدباً عامياً لأنه لم يتسع على أنماط نحو الفصحى ، وليس من حقنا أن نهدى أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألفه أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا

ـ كنقاد أو دارسي أدب أن تلقاء حقيقة قائمة وندرسه . ولكن الأمر أبعد عن النهي عن نبذ الأدب العامي ، وأبعد عن فضح التحجر ، إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة .. ما هو ؟ وكيف نستويه في غير أدب الفصحي ؟

ويعجب الأستاذ أحمد رشدي صالح رأى ابن خلدون في إنكار المشتغلين بعلوم اللسان لهذا الأدب العامي الذي يرجعه ابن خلدون إلى فقدان الملائكة في لغتهم ، فلو حصلت له مملكة من مملكتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إذا كان سليمها من الآفات في فطرته ونظره ، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة ، وإنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتنعى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول ، أو بالعكس ، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملائكة ، فإذا عرف اصطلاح في مملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابت الدلالة المقصود ومقتني الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانيين النحو في ذلك (١) ..

والحقيقة أن هذا الرأى الذى نادى به الأستاذ الشايب من عدم الاعتراف بالأدب الشعبي بضعف لغته وعاميتها ليس رأى الأستاذ الشايب وحده ، بل هو رأى جمهرة كبيرة من النقاد ترى أن السماح لمثل هذا الأدب بالشروع والعنایة به في الدراسة إنما يكون على حساب اللغة الفصحي وعلى حساب أدبها الذي ينبغي أن تتجه إليه الأنظار وتتوجه العنایة ، ويرون أن يقتصر المجال في هذه الناحية على أدب الفصحي ، وذلك لغايات وطنية قومية ، تهدف إلى وحدة اللسان التي تجمع أبناء العروبة التي فرقها العاميات ، وعيشت بها الإقليميات ، ووحدة اللسان من أولى المقومات التي يعتمد بها في اعتبار الأمم والجماعات .

(١) كتاب العبر ٦٣٧/١ وانظر (الأدب الشعبي) ٢٠٢١ و ٢٠٢٣ .

بل كان منهم من تذكر للعامية في الأغانى الشعبية ، ورأى فيها عاملًا من، هو أمل التخلف، وسبباً من أهم أسباب الفرقه والمساعدة بين أبناء الأمة ، وفي هذا يقول الأستاذ على محمد البحراوى « إن أول ما يجب أن توجهه إليه عناية الحياة الأدبية الآن هو العمل على ترقية الأغانى المصرية ، بل العربية ، في اللفظ وفي المعنى ، في الأسلوب وفي الروح ، وأن نحب اللغة السليمة السهلة إلى الجماهير ، فحسبنا المرحلة الشاقة التي قطعناها في النظم بالعامية ... وإذا لم يكن الوقت الذي نفرغ فيه إلى اللغة السليمة تخلصاً من هذا الإسفاف المضطرب قد حان فإن العامية لا بد أن تطغى إذا أصبحت وحدتها لغة الفن (١) .

ظاهرة التكرار في شعر محمد به

وفي هذا المجال يجب الإشارة إلى ظاهرة من الظواهر التي رددتها الشعراء المعاصر ، وتلك هي ظاهرة التكرار في أسلوب التعبير الشعري ، وقد لفتت هذه الظواهر كثيرًا من المطلعين على الشعر العربي الحديث المكتوب . ولا سيما ذلك الشعر الموصوف بأنه شعر جديد ، والذي كثرت في كتاباته النقط ، حتى تكاد القصيدة يكون نصفها نقطاً ، حتى لقد سمي بعض النقاد الشعر الجديد « شعر النقط » ! . ولا أفهم لهذه النقط في الشعر المكتوب معنى تدل عليه أمام تلك الكثرة التي قضت على كل معنى يمكن أن يستفاد منها فقد جرى المعاصرون على استعمال تلك النقط في الدلالة على تتابع المعطوفات وكثيرتها ، فاستغنو بها عن كلمات كثيرة لا يتعلق بها الغرض ، وتلك فائدة ، ولكن أن تترافق تلك النقط حتى تكون نصف القصائد ونصف الدواوين فيكون السطر الذي يمثل بيتاً كلمة واحدة أو كلمتين ثم نقطاً لا يدركها الحصر ، فلا نجد لذلك معنى إلا الإسراف ، ومحاولة تسويد الأوراق مخافة أن تخرج بضوء من غير سوء .

وربما كانت ظاهرة تكرار الألفاظ والجمل أخف وقعاً من ظاهرة

(١) إمام ونظارة في الأغانى المصرية بقلم الأستاذ على محمد البحراوى : أغاني أبي شادى .

النقط ، إذ التكرار أسلوب معروف في البلاغة العربية وفي المثل الأدبية الرفيعة التي استعملته استعمالاً جيداً في مواضع يحمد فيها ، لأنّه يحقق فائدة لا تتحقق بسواء في تلك المواضع^(١) .

ولعل أحداً من النقاد لم يكتب في تلك الظاهرة - ظاهرة التكرار في الشعر الحديث - ما كتبت نازك الملائكة في مقال لها تحت عنوان « دلالة التكرار في الشعر »^(٢) . وفيه تقول : جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب ، فبرز بروزاً واضحاً ، وراح شعرنا المعاصر يتکئ عليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تتم عن اتزان . وهذا النمو المفاجيء يقتضي ولا شك نمواً مماثلاً في بلاغتنا ... ثم تبين الدوافع الأصلية لما يكون في الأسلوب من تكرار ، بأن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواءها .. وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها . وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تقييد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل النفسية كاتبه .. فعندما يقول بشاره الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والأمل المنشود د توحى فتبعد الشعرا
والهوى والشباب والأمل المنشود د ضاعت جميمها من يديها
عندما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب
والامل المنشود » ولذلك يكررها .

(١) عن البلاغيون المتقدمون بذكر التكرار ، وعدوه فنا من فنون البلاغة ، وذكروا ما يتحققه التكرار من فوائد لا تتحقق بغيره ، واقرأوا على سبيل المثال البحث الذي كتبه ضياء الدين ابن الأثير في صفحة ٣٠ إلى ص ٤٠ من القسم الثالث من كتاب المثل السائر بتحقيقنا مع الدكتور الخوفي ، مكتبة نهضة مصر : القاهرة ١٩٦٢ .

(٢) مجلة الآداب ال بيروتية : ص ٤٠ من العدد العاشر من السنة الخامسة . تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٧ .

وَخِيَوْلَنَا الْخَشَدِيَّةُ الْعَرْجَاءُ كَنَا فِي الْجَدَارِ

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقولاً ودار .. حقولاً ودار (١)

ووجه الاعتراض هنا هو أن « حقلًا ودار » هذه لا تستدعي أية عنابة خاصة من الشعر بحيث يحتاج إلى تأكيدتها ، فماذا من الغرابة في أن يرسم هؤلاء الأطفال « حقلًا ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ إن الخيول ، تعادل في أهميتها « حقلًا ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا .. وهكذا نجد السياق في الأبيات لا يستدعي التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يشير به نوعا من الصدى اللفظي لا أكثر ...

ثم تشير الكاتبة إلى قاعدة أخرى وهي أن التكرار «يخضع للقوانين الخفية التي تحكم في العبارة ، وأحدتها قانون التوازن . ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومرتكزاً ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ، وفي وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن . الهندسي ، ويميل بالعبارة كالميل حصاة دخيلة بسکفة هیزان . ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى واجهة النظر الهندسية هذه ،

(١) عن دیوانه «أبارق مهشمة» ص ٨٤ (بغداد ١٩٥٤).

فتقرر أن التكرار يجب أن يجئ من العبارة في موضع لا يشقها، ولا يهيل بوزنها إلى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروب أطفأ الماضي مداها ، وطواها .. فاتبعيني ، اتبعيني .. (١)

فالتوزن حاصل في هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار الكلمة « اتبعيني » ، ذلك أنها هنا بإزاء طرفين متوازنين « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه ، و « المستقبل » الذي يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادي حبيبه « اتبعيني » ، إنه يحس بانطفاء الdroوب الضائعة في الأمس ، فيحاول أن يملك ثباتاً في المستقبل على أساس الحب الإنساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائم هندسياً وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قويين « أطفأ » و « طوى » فكان لا بد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين ، لكن يوحى بقوته إزاء هذا الماضي ، ولذلك كرر « اتبعيني » (٢) .

ثم تقدم الكاتبة نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار ، وأخل بتوازنها ، وهدم هندستها ، فمن ذلك قول نزار قباني (٣) .

ماذا تصير الأرض لولم تكن لو لم تكن عيناك ماذا تصير؟

و يتنان من قول عبد الوهاب البياتى (٤) :

بالأمس كنا — آه من كنا ، ومن أمس يكون
نعدو وراء ظلالنا .. كنا ، ومن أمس يكون

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ٤٠ (النجف ١٩٥٠) .

(٢) لست أدرى بهذا رأى الكاتبة اجتهدت فيه الشاعر، أم هو رأى قرأته عنه أو سمعته منه؟ وإن كانت الأولى فهو تعليق مقبول، لو كان الشاعر في انفعاله بالتجربة يفكّر مثل هذا التفكير في أعداد الأفعال الماضية، ليأتي بعثتها من الأفعال المستقبلة في صيغة الأمر، وما نظن ذلك صحيحاً، ولا كان الشاعر منسق الماظ، ومرتبها إيهاترتبياً هندسياً على هذا المذوم من الدقة، دون أن تكون المعاشر والانفعالات هي التي تدفعه.. ورأينا أن التكرار هنا في كلمة « اتبعيني » نقل صحيح ومحاكاً دقيقة للواقع الذي فيه التشجيع والإغراء على الاتباع، لإزالة الحذر والتردد من نفس المستعمل.

(٣) عن ديوانه « قصائد نزار قباني » ص ١٦ (بيروت ١٩٥٩) .

(٤) عن « أباديق مهشمة » ص ٤٧ .

وبيات من قول أحمر عبد المعطى حجازي (١) :

وتضيء في ليل القرى ليل القرى كلماتها

وترى الكاتبة أن هذه التكرارات كلها مخلة تشقق العبارة، ولا تعطيها شيئاً، ولو حذفناها لأحسنا إلى السياق، ذلك أن العبارات هنا لا تستدعي تكراراً، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان، واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه، وأبسط هقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عمما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها، وهذا ما لانجده في أى من هذه الأبيات؛ فنزار يكرر «لو لم تكن» . وبذلك تفصّل العبارة المكررة بين «كان» واسمها، أو لنقول إنه يكرر عبارة ليس فيها «كان» اسم، ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبيانى يذهب أبعد، فيكرر نصف عبارة لا معنى لها، فلا ندرى ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره، ولو كان كرر المجرور معاً «في ليل القرى» لكان الأمر أهون وإن كان ذلك لا ينقد العبارة من الاختلال .. إن تكرار جزء من العبارة لا تتحمّم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

ثم تقسم الكاتبة التكرار من جهة الدلالة إلى أقسام ثلاثة :

(١) التكرار البياني : وهو أبسط أصناف التكرار ، وهو الأصل تقريرياً في كل تكرار ، والقاعدة العامة فيه هي التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة ، والشاعر فيه يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على المحرر المكتوبة ، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المشيرة، ويؤدي الغرض الشعري . ومن ثم فلابد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجمورية وبين الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدى بها الشاعر معانى أكثر اتصالاً بخلجات

النفس والحواس ، لتأخذ مثلاً هذه الآيات للشاعر بدر شاكر السباب (١) :
وكان عام بعد عام .. يضي وجهه بعد وجهه .. مثلما غاب الشراع ..
بعد الشراع .

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطاً يتحرك
بيضاء ، وتعاقب فيه الأعوام والوجوه ، وتتلاشى كما تتلاشى أشرعة السفن
في النهر ؟ . وهذا بيت آخر لبدر السباب يعبر عن حركة هائلة تزخر بها
الكلمات إلى درجة أخاذة (٢) .

ودم يغمغم ، وهو يقطر ، ثم يقطر « مات مات »
وليس في في وسع قارئ هذا البيت إلا أن يقف معجباً بهذا التوازن
الموسيقي بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم
تغمغم « مات » . إنه مقام جيد للتكرار ناجح ، فلو حذفنا التكرار منه
لأسأنا إلى البيت ، وقضينا على هذه التعبيرية العالمية فيه :

هذا إذن هو التكرار الذي يصور « حركة » . ومن معانى التكرار
البيانى « التردد » ومن أطراف نماذجه بيت لزار قبانى من قصيدة « الفراء
الأبيض » يخاطب به قطة (٣) :

يا .. يامراجمة الذئاب .. أرى في ناظريك طلائع الغزو
إن تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدتها
الشاعر ، فكأنه يريد أن يكون خطابة للقطة مهذباً بمحاملاً ، ولذلك يترفق
قبل أن يناديه « يامراجمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء، ثم يتعدد لحظة متى يبدأ
مستجعاً شجاعته . ونموذج ثان لهذا الصنف قول نازك الملائكة (٤)

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ١٤ .

(٢) عن ديوانه « أساطير » ص ١٣ .

(٣) مجلة الآداب : عدد فبراير سنة ١٩٥٢ .

(٤) عن ديوانها « قرار الموجة » ص ٩٣ (بيروت ١٩٥٧) .

صدى هامساً في الدجى إننا ... إننا جبناء
ونموذج ثالث قولها (١).

وسدى حاولت أن تئوب معنا فهى . . فهى رفات

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التي يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها . فمن دون الصدمة التي تأتى بها « مزاحمة الذئاب » و « جبناء » و « رفات » يصبح التكرار عقيماً مفتعلًا . وقد وقع في هذا الافتعال نزار قباني نفسه في إحدى قصائده (٢) :

لعلك يا .. يا صديق القديم .. تركت يا حدى الزوابيا .

فإن تكرار « يا » هنا حال من الغرض ، لأنه ليس من داع قط يجعل هذه الفتاة تخرج من أن تنادى المخاطب بأنه « صديقها القديم » فهى لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به في القصيدة المكشوفة ، فما الداعى إلى تلکؤها ؟ (٣).

ومن السهل جداً أن يقع الشاعر في تكرار لداعى له سداً لثغرة في الوزن ، وهو أمر نجده له عشرات الأمثلة المحزنة في شعرنا اليوم خاصة في الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا إليه أن نحرر الشاعر من « الرقع » و « العكاكيز » فإذا الحرية الجديدة تزيد التجاهه إليها . والشاهد التالي من شعر عبد الوهاب البياتى (٤) .

أبواي ماتا في طريقها إلى قبر الحسين .

عليه — ماتا في طريقها - السلام

(١) عن ديوانها « شظايا ورماد » ص ٣٣ (بغداد ١٩٤٩) .

(٢) عن مجله (شعر) العدد الثاني من السنة الأولى ١٩٥٧ .

(٣) أرى أن التردد ليس من الضروري أن يكون لمعناية الإهانة ، بل قد يكون كما هو هنا لاستهادة الذكريات ، فقد تكون رأت من « صديقها القديم » من المسيان أو من التصرفات التي قد تتذكرها لأنها لا توافق صفاتهم القديمة ، فيكون تصدّها التبكيت مثلاً .

(٤) عن مجله الأدب — عدد تشرين الثاني ١٩٥٣ .

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا.. ولعل مبالغته فى استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزاق هو في غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ككل أسلوب شعرى يحب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسى معاً، وإلا أضر بالقصيدة.

(٢) تكرار التقسيم ، وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن المذاج المشهورة له قصيدة « الطلاسم » لإيليا أبو ماضى و « المواكب » لجبران ، و « أغنية الجندول » لعلى محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمد حسن اسماعيل . والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ، ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وإنما تنصب عنية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة لكثرته ، وتكرار التكرار يفقده بياناته .. والتكرار هنا يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ويدق الجرس مؤذنا بتفرع جديد المعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة .. وذلك في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى ، فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة في داخل الإطار الكبير . وأما القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسللة تبلغ قمة ثم تنحدل وتتلاشى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها . وقد فشلت قصيدة بدر شاكر السابـ الـ عنوانـها « سجين »^{١)} فشلا ذريعاً بسبب جوئـهـ إلىـ تـكرـارـ التـقـسيـمـ دونـماـ غـرضـ فـيـ . وـمـنـ الـوـسـائـلـ الـتـيـ تـسـاعـدـ عـلـىـ نـجـاحـ تـكـرـارـ التـقـسيـمـ وـتـنـقـذـهـ مـنـ الرـتـابـةـ أـنـ يـدـخـلـ الشـاعـرـ تـغـيـراـ طـفـيفـاـ عـلـىـ الـعـبـارـةـ المـكـرـرـةـ فـيـ كـلـ مـرـةـ يـسـتـعـمـلـهـاـ فـيـهاـ ؛ـ وـبـذـلـكـ يـعـطـىـ الـقـارـىـءـ هـزـةـ

(١) ديوانه « أساطير » ، ص ٧٩ (النجف ١٩٥٠)

هي مفاجأة . ونموذج لهذا قصيدة محمود حسن اسماعيل « خمر الزوال » (١) ، وهي تبدأ هكذا :

لاتركيني في ضلال بين الحقيقة والخيال
لأنني شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال
ويبرد التكرار في ختام المقطوعة الأولى على النحو التالي :

لاتركيني زلة في الأرض تائهة المتاب
لأنني شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب
ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يجني بطبعته إلى أن يفقد
الألاظف أصالتها وجراحتها بيتها لونها، ويضفي عليها رتابة مملة ، ومن ثم فإن العبارة
المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط
بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة . والحق أن التكرار عدو البيت
الرديء ، فهو يفضح ضعفه ، ويشير إليه صاحبا . وخير مثال لهذا التكرار الهزيل
الذى ارتكزت إليه تلك القصيدة الخلابة للهمسرى « النار نجة الذاية » وقد
جرى هكذا (٢) .

كانت لنا يايتها دامت لنا أو دام يهتف فرقها الزر زور
فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة
تجدر البصرة متنافر الحروف ردئ السبك بحيث يسيء إلى القصيدة
كلها . ومن المزائق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب أن ينتقلا العبارة
المكررة على أساس غنائي . وقد صنع على محمود طه هذا في عدد من قصائده
ممثل « سير أناذا مصرية » حيث كرر هذا البيت (٣) .

ألا فلنحلم الآن فهذا ليلة الحب

(١) من ديوانه « أين المفر » ص ١٢٩ (القاهرة ١٩٤٨)

(٢) عن الروائع لشعراء الجيل محمد فتحى ١٢/١

(٣) عن « إبالي الملاحم الثانية » ص ٧٣ (القاهرة — ١٩٤٠)

ومثل من « ليالي كليوباترا » حيث كرر هذا البيت^(١)

يا حبيبي هذه ليلة حبي

آه لو شاركتني أفرح قلبي

ومثل « أندلسية » حيث كرر هذا الشطر^(٢):

فاسقنيها أنت يا أندلسية

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تدفع من جو عاطفي مصطنع، مما يصح وصفه في اللغات الأجنبية بكلمة *Sentimental* والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائي ليس أمراً مستحباً خاصة في تكرار التقسيم الذي يميل بطبعه إلى الغنائية.

(٣) التكرار اللأشورى، وهو صنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه فيها يلوح على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية، وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجئ في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطعة من كلام سمعه الشاعر، ووجد فيه تعليقاً مريضاً على حالة حاضرة تولمه، أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة، ونموذج لهذا التكرار عبارة « إنها ماتت » في قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو »^(٤) ... فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلي، واختلاط مؤقت في تفكيره.

(١) عن « زهر وخر » ص ٦ (القاهرة - ١٩٤٣)

(٢) عن « شرق وغرب » ص ٣٥ (القاهرة - ١٩٤٧)

(٣) ديوان « شطايا ورماد » لنازك الملائكة ١٦١ (بغداد - ١٩٤٩)

فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقائق ساعة رتيبة . وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة في هذا الصنف من التكرار من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها .

ولقد ورد هذا النكرا اللأشعوري في قصيدة عنوانها «نهاية»^(١) لبدر شاكر السياي، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عنها وقفه قصيرة، فنجد لفت بدر السياي الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد مختلفين إليها ، وإن كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً إلى الغرض الفني منها . وإنما عدوه فيها يلوح تجريدأً محضاً ، أو زرعاً من الترف الفني . استيق بدر السياي عبارته المكررة من كلية أثبتتها ثراؤ قبل القصيدة مما قالته له فتاة «سأهوالك حتى تجف الأدمع» ويلوح من هذه القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد انقلبت ، حتى باتت هذه العبارة حين يتذكراها تبدو له كالسخرية من الحاضر ، وتخزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحمه ، وتشكل أشكالاً بين «سأهوالك حتى سأهوالك» و «سأهوالك حتى سـ» و «سأهوالك حتى» و «سأهـا ..» وهذه هي الأبيات :

سأهواك حتى ... نداء بعيد
بقاياه .. في ظلمة .. في مكان
سأهواك حتى .. س .. يالصدى
سأهواك حتى .. بقایا رنين
تحدين حتى الغدا
سأهوا .. نعم تصدقين !

إن «البتر» هنا يليغ ، وفي مثل هذه الحالات التي نجاه بها كلنا أحياناً سواء في حالة حمى عاتية ، أو في صرامة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بهـا دونـها مقدمـات .. فـي مثل هـذه الحالـات يـصدق أن تـرددـ في أـذهانـنا عـبارةـ مهمـة ، تـنبعـتـ منـ أعـماقـ الـأشـعـورـ ، وـتـطارـدـناـ هـمـاـ حـاـولـناـ نـسـانـها

(١) ديوان «أساطير» لبدر شاكر الــياب من ٥٩

والهرب من صداتها في أعماقنا . وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها و تستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أو ترماة كيما دون أن تقرن بدلول ، ومن ثم فهى تتعرض لأن « تبتر » في أي جزء منها وفيجأه حين يشغل العقل الوعي بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى ، فتصبح المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الاشغال بما هو خارجى ، وتترن في السمع ، إنه تكرار لا شعوري لا يدلنا فيه . وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف فى كلمة « سأهواك » وكأن الصوت قد أنتبه فجأه ، ودفع دفعاً إلى التلاشى .

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه ، فالشاعر كما نرى من الآيات يملأ من الوعى ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها : « نعم تصدقين ! » « ما أكذب العاشقين ! » وتعليقاته هذه تبدى الجو الالواعى الذى يرتكز إليه منطق « البتر » . على أن أصلة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الآيات .

وقد حاول شعراء آخرون هذا « البتر » في التكرار ، أذكر منهم الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة عنوانها « لعنة الشيطان » يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداتها ، وانساب في الظلماء
فترامت في كل فج تهاديل سؤال مبحوحة الأصداء
من يكونان ؟ من يكو .. من ي .. واصطكت شفاه على بقايا النداء
ولعله واضح أن « البتر » هنا غير مبرر نفسياً ، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل أصداء ، ومن طبيعة الصدى أن يتعدد الجزء الأخير منه وحسب ، لا الجزء الأول كافى تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدري البتر في قصيدة « ثلاثة علامات » حيث يقول (١) :

وافترقنا .. أنا لا أذ .. نحن لا ذكر إن كنا التقينا
وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره إلا بفذلكة ، وقد تكون
للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحضرها .

إن هذه المحاولات من شعراءنا الشباب طيبة من حيث أنها محاولات
في طريق وعر لم يسلك ، غير أنها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية
أحياناً . وقد يكون التكرار اللأشعوري من أصعب أنواع التكرار إذ
يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة . فإن
الترجيع الدرامي لا يجيء إلا في سياق عقيدة مركزة تجعل من الممكن
أن تفقد عبارة معناها ، فتروح تكرر في حرية ، وقد تبت وتشكل
بمعزل عن إرادة الذهن الذي يعاينها ..

ولعل كثيراً من متبعى الحركات التجددية في الشعر المعاصر
يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة
عказلة ، تارة ملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام
قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها
في الأصل (٢) ..

ولعله لم يكتب بحث موسوعي معمق في « التكرار » مثل هذا البحث
الذى كتبته نازك عن معرفة عميقه وتجربة فى صناعة الشعر ، وتلك
التجربة الوعية هي التي فتحت أمامها مجال هذا البحث الذى تناولت فيه
ظاهرة من أبرز الظواهر التي لم يفطن إليها ، أو لم يعالجها هذا العلاج الفريد
واحد من النقاد المعاصرين ؛ وهذا هو أهم الأسباب التي دعتنا إلى إثبات
أكثر هذا المقال النقدي العميق الذى لا يقف من الأعمال الأدبية موقفاً
سلبياً غايتها الهدم أو الثناء ، وإنما يقف موقفاً إيجابياً ، ينقض ليبني بناء قائماً على
أسس راسخة ، وقواعد فنية ثابتة .

(١) « عن أغاني المدينة وقصائد أخرى » — بغداد ١٩٥٧ .

(٢) نازك الملائكة : مجلة (الأدب الباروقي) : ص ٩٣ من العدد العاشر في السنة الخامسة
في تشرين الأول (أكتوبر) سنة ١٩٥٧ وانظر (قضايا الشعر المعاصر) ٢٥٧-٢٣٩ .

ومن الذين تكلموا عن « التكرار » في أدب المعاصرين الأستاذ هلال ناجي في كلامه عن ديوان « أحلام النخيل » للدكتور عبد العزيز عتيق، يقال إن التكرار في الشعر لا بد لكي يحظى بالاستحسان من أن تكون الألفاظ المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام من جهة ، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عنابة الشاعر الكاملة معنى ومبني .

وللتكرار في « أحلام النخيل » صور عديدة باللغة الروعة ، والحق يقال إن شاعرنا واحد من قلة أولعت بالتكرار فأتقنته ، وبلغت به الغاية ، ولم تعترض في استعماله ، ولا جاءت لغوا ... إن أبسط صور التكرار في شعر عتيق تكرار اللفظة الواحدة في أول كل بيت . والتكرار هنا يؤدي إلى تهيئة الجو الموسيقي ، وإضفاء روعة على القصيدة ، وهذه الصورة من التكرار كثيرة الورود في شعر شاعرنا العاطفي خاصة ، وعلى سبيل المثال قطعة عنوانها « اطلعى » :

اطلعي فالطرف ظمان إلى طلعة كالصبح مو فور الضياء
اطلعي فالقلب هيام إلى بسمة تحبى به ميت الرجاء
اطلعي فالكون إما تطلعى تشرق الغبطة فيه والرضا
والديوان زخار بالتكرار الجميل في مختلف صوره ، وعندي أن عتيقاً ذو ملكة في تكرار الألفاظ الوثيقة الارتباط بالمعنى العام ، مع اهتمامه وعناته الكافية بما بعد اللفظ المكرر ، مما يبعد السَّأْم عن القارئ ، ويشحن في النفس طاقة موسيقية جميلة .

والصورة الثانية تكرار بضعة ألفاظ في مطلع كل بيت مما هي دون السطر الواحد :

مالهذا القلب يذكراهم وقصاري ذكرهم ندم
مالهذا القلب يتبعهم وهم بالعهد قد برموا
(م ١٧ - التيارات المعاصرة)

والصورة الثالثة من صور التكرار ، هي تكرار بيت كامل من الشعر في عدة مواضع من القصيدة الواحدة ، وهذا اللون كثير الورود في شعره ، وهو يستعمله بما يشبه علامة النقطة في نهاية عبارة كمل معناها ، أو كمطلع لقطع الغرض من التكرار فيه إيقاض غواصي البيت ، وماوراءه من طاقات ومعانٍ كامنة ..

وهنالك ألوان من التكرار نادرة الورود في شعر عتيق منها تكرار نصف البيت ، وهو اللون الذي اشتهر به الشعر الجاهلي ، ومنها تكرار عبارة أو شطارة في ختام المقطوعة ، وهو اللون الذي اشتهرت به مدرسة «أبولو» ولا سيما الشاعر الابتداعي على محمود طه . لكنني رأيت عتيقاً ابتدع لوناً جديداً من التكرار هو تكرار بيتين في مطلع كل مقطع (١) .

التعبير والقيم الشعرية :

وهذا اتجاه جديد في نقد اللغة الأدبية ، وهو ربط الألفاظ بما يمكن أن تؤديه في التعبير عن المشاعر ونقلها إلى القراء والسامعين ، وقد عبر عن هذا الاتجاه الأستاذ سيد قطب في كلمة كتبها تحت عنوان «آن أن نرد لفظ قيمته في الشعر» ، وفيها يقول :

«لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره ، لا على طريقة الملاحظ الذي يرى أن المعانى ملقة على قارعة الطريق ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتبعه أبو هلال فيرى أن ليس الشأن في إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربي والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه .. مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم .

ولا على طريقة (المدرسة التعبيرية) التي كان يمثلها في العصر الحديث المنفلوطى وشوقى ، حيث يكمن وراء التزويق فى العبارة كثير من التزوير فى الشعور .

إنما نريد أن نرد للفظ اعتباره على طريقة أخرى وعلى أساس آخر: إن الفظ هو وسيلة لنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجربة الشعورية. وهو لا يُؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها. وعندئذ فقط يستنفد على قدر الإمكان تلك الطاقة الشعورية، ويوجهها إلى نفوس الآخرين.

والشعر ، لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . والتعبير يصور الحالات الشعورية بعده دلالات كامنة فيها . وهي دلالته اللغوية ، ودلالته الإيقاعية ، ودلالته التصويرية . ونقص أي من هذه الدلالات الثلاث يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصویرها ، ويغض من قيمة الإيحاء إلى نفوس الآخرين .

وأيا كانت القيم الشعورية فإن تقدير للفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها ، وينزعه من الإيحاء . ويعود بالتالي في حكمنا على النص الأدبي ، وعلى صاحبه كذلك .

من هنا كان للفظ قيمته ، وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

وليس المقصود هو رونق للفظ وحلاؤه الإيقاع في كل حالة . إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتصويري للفظ ، بحيث يتسم الجوُّ الشعوري والجوُّ التعبيري :

يقول البحترى في إيوان كمرى :

يَنْهَا نَهْنَى هَنَّ الْكَبَابَهْ إِذْ يَبْـ سَدُو لَعِينَ مَصْبِحَهْ أَوْ مَسَى
مَنْ عَجَّا بِالْفَرَاقَ عَنْ أَنْسَ إِلَفَ عَزَّ أَوْ مَرْهَقَهْ بِتَطْلِيقِ عَرْسَ

فهو يبدى تجلداً وعلمه كل كل من كلا كل الدهر مرسى،
هذا جو كثيير مختنق الأنفاس. وهن ظلان الألفاظ وإيقاعها تشارك
في خلق هذا الجو الكثيير المختنق الأنفاس ، لأن معناها اللغوى فحسب ،
بل بظلها وجرسها . . « يتظنى » « من عجا بالفارق » « من هقا بتطليق
عرض » « كل كل من كلا كل الدهر مرسى » ..

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها
الخيالية وظلالها ، فتشير في الجو أسى عميقاً ، وتكتوم الأنفاس فيه وتشملها ..

والألفاظ المفردة ، بعض النظر عن معناها الكامل في السياق ، ظلال
مفردة تستمد لها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبها
في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل . ثم لها كذلك ظلالها
وهي في نسق كامل . والظلال الأولى يذكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر »
لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين . وهذه معالاة منه ، فلفظ
المفرد ظله الخاص ، وجرسه الموحى في كثير من الأحيان ..

وطبيعى أن المجال الفنى في هذه الأبيات لا تستقل به ظلال الألفاظ
المفردة ولا إيقاعها ، إنما يدل عليه هذا ، وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى
المكتملة في النسق ، والقيم الشعورية التي يصورها التعبير ، وهي الإحساس
بهذا الإيوان كأنه حى مكروب يعاطفه الشاعر في كربنه ، ويحس « بنفسه »
تجاوب « نفسه » لفروط ما بها من شعور مرهف مهتاج ..

ويقول ابن الرومى في « ريح الصبا » :

هبت سحيراً فنادى الغصن صاحبه

موسوساً وتنادى الطين إعلاناً

ورق تعنى على خضر مهداً

تسمو بها وتشتم الأرض أحياناً

تتحال طائرها نشوان من طرب والغصن من هزه عطفيه نشوانا
 فتحس الاتصال الوثيق بينه وبين الحياة الكبيرة من خلال شعوره
 الذاتي بالحياة، في الصبا التي هبت سحيراً، وفي مناجاة الغصن لصاحبها
 موسوساً، وفي تبادل الطير معهله، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص المثل،
 من الحائم المتغنية على الخضر المهدلة. وكأنما هذه تداعب الحائم وتؤر جحها
 فتسمر بها وتشم الأرض أحياناً.. وفي النسوة التي تتحالج الطير فيطرّب،
 وتحالج الغصن فيهتز عطفاه.

هذا من ناحية القيم الشعورية، أما من ناحية القيم التعبيرية فالصور
 والظلال الحية المترائية تملأ ساحة العرض الفسيحة، والإيقاع الموسيقى
 يتناسق مع الصور والظلال. وإشعاعات اللفظ كاملة، حتى لتكلّد كل لفظة
 توحى بمفرداتها: «هبت سحيراً» ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنّية
 مسحورة، أو عروسـاً من عرائس الغاب هبت في السحر — وسحيراً أجمل
 وأرق إيحاء — فتبعدت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى: «فناجي
 الغصن صاحبها موسوساً» كرفاق الصبي ولادات الشباب، وللفظ «ناجي»
 صورة خيالية وظلّ نفسي تكملهما «موسوساً» على ما في الوصف هنا من
 صدق حسّي أيضاً، فهو سرة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصبا اللينية
 الودود حقيقة حسية، فوق ما تلقّيه من ظلال خيالية. وحركة الأرجحة
 للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الحائم
 وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان، و«خمنر مهدلة» وما فيها من إيحاء
 بالشعر الجميل المهدل بلا تنسيق في هذه النسوة الراقصة، و«طائرها» هذه
 بالإضافة، وما توحّيه من تواد وتواصل وألفة.

وهكذا ينسّب كل لفظ في مكانه، ويصور للخيال، ويوحى بالظلال.

ولكن تعال نسمّعه يقول في «ترجمة» :

يا حبذا النرجس ريحانة لائف مغرب وق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه ركب من روح ومن روح
 فنلمع هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع ، وظلال هذه
 الألفاظ . ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمع
 ولا تصرح — بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير — ضع هذا بجوار
 « لأنف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت
 كله ، وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ثم ضع
 بجوارها كذلك « ركب » الذي يوحى إليك بأغلظ الأجسام وأجهتها ،
 وقد اختفت معه « روح » وروح ، لأن في التركيب خشونة وعنفة لا يتافق
 ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان .

إن للألفاظ أرواحاً . ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح
 في جوها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الإيحاء الكلمة والتعبير المثير ..

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدى إلـا رزايـا إلـى ذـوى الـاحـساب
 فلهـذا يـجـفـ بـعـدـ اـخـضـرـارـ قـبـلـ روـضـ الـوـهـادـ روـضـ الـرـوـابـيـ ..
 فـتـرىـ هـنـاـ أـلـفـاظـاـ عـارـيـةـ مـنـ الـظـلـالـ وـالـإـيقـاعـ ،ـ مـجـرـدةـ مـنـ الرـمـزـ وـالـإـيحـاءـ ..
 وـنـجـدـ بـخـاصـةـ كـلـةـ «ـ فـلـهـذاـ »ـ وـهـىـ تـنـقـلـنـاـ إـلـىـ وـضـحـ الـذـهـنـ الـأـجـردـ ،ـ إـلـىـ مـنـطـقـ
 الـتـعـلـيـلـ وـالـقـيـاسـ الـظـاهـرـىـ ،ـ وـتـخـرـجـ بـنـاـ مـنـ جـوـ الشـعـرـ كـلـهـ إـلـىـ جـوـ مـجـرـدـ مـنـ
 الـظـلـالـ وـالـشـيـاتـ ..

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقق بالندى فكأنها عين إلينك تحدى
 تبدو ويحيجها الجيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخضر
 حتى غدت وهداها ونجادها فتئي في حمل الربيع تبحتر
 والتعبير أجود وأنساب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته . ولكن .

أين هي من أبيات البحترى المشهورة عن الربيع ، ومن طلاقتها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ريح الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقى هنا في الآيات دخلاً في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل .. أقرأ « فكأنها عين لديك تحدّر » ، هذا التشديد في « كأنها » وفي « تحدّر » يوحى بالتشدد والتوقف في جريان الإيقاع وفي ظل الصورة ، فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقق بالندى » وينتهي متوقفاً غليظاً بالشطر الثاني . والفرق بين إيقاعيهما وظاهرهما هو الفرق بين انسياط « ترقق » وتفهّص « تحدّر » ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة ، ظاهرة الانسياط والتقبض ، في شطرى البيت الثاني « تبدو وتحجّبها الجحيم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتحفّر » فتحفّر هذه متقبضه متكفلة في جو الربيع الطليق البهيج .

وليس المهمة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغامض الذي توحّيه إلى النفس « بلا انتباه » تلك الإيقاعات . والإيقاع الموسيقي ينساب إلى النفس ، ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتتبّعه الوعي إلى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفاته سكوت عزاء ، أو سكت لغوب
فإذا كل لفظ وكل إيقاع في البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذي
يريد تصويره : « للواجد المكروب » « زفاته » « لغوب » ولكل من
من هذه الألفاظ صور خيالية ، وظلالة نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه .

ثم تجتمع هذه الصور والظلالة كاها ، وتتضاع في السياق وتناسق . ولو قال « آهاته » ، مثلاً بدل « زفاته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » ، فالمكروب يزفر ولا يتاؤه . ولو قال « تعب » بدل « لغوب » لنقص الظل ، لأن المكروب الكاظم يعاني اللغو ، والتعب أخف وقعًا وجرساً وظلًا ...

ثم أقر الشطر الثاني «سکوت عزاء، أو سکوت لغوب»، تجدك تقف
حتها بعد «سکوت عزاء» تقف ولو كنت واصلاً للكلام، تقف في
التنفس، فكأنما هي زفراة تتبعها زفراة أخرى «أو سکوت لغوب». وبذلك
يختتم الظل والإيقاع ليصور جو الكرب واللغوب والزفرات.

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه، ولا يستمد
مما وراء الوعي عباراته وشعوره، فاسمعه يقول :

ولإذا أمرؤ مدح امرءاً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لو لم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاهه
تجد التعبير النثري البارد، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو
عبارة، ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه إلى الحس. وليس المسألة هنا أن المعنى
ذهني سلك طريقه الذهن في التعبير فحسب.

ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة كذلك. ولعل هنا تناصقاً بين
طريقة التعبير والعبارة، ولكن تناصق يخرج بهما جمياً من منطقة الشعر
على العموم. وإن كان هذان البيتان موضع العناية والتقدير عند البلاغيين^(١).

* * *

ولعل هذه الصورة التي صورناها جولات النقد المعاصر في المجال اللغوي
 تستطيع أن تكشف عن مختلف التيارات التي تتصل بلغة الأدب، وتبين
 وجهات النظر المتباينة إليها. ولكن مما لا شك فيه أن النقد المعاصر قد ظفر بثروة
 طائلة من الدراسات والأراء في اللغة الأدبية، لعلها لم تظفر بمثلها في العصور
 التي تقدمت هذا العصر، ذلك لأن التعبير الفنى لم يكن مشكلة من المشاكل
 أحس بها النقد في خطواته السابقة.

وكان العامل الأكبر في هذه الثروة النقدية هو الأدب المعاصر نفسه
 الذي اختلفت لغته، أو اختلف الاحتفاء بها من أديب إلى أديب، وكان النقد

(١) مجلة العالم العربي ٣/٣٥ من السنة الأولى، في ٢١ رجب سنة ١٣٦٦هـ، وانظر
(النقد الأدبي : أصوله ومتناهجه) ٧٧ - ٨٣.

يتبع هذا الأدب ، ويختار ظواهره المختلفة ، ولذلك نستطيع أن نقول إن النقد لم يحاول أن يدرس طبيعة الفن الأدبي ليتخذ منها أسلوباً لقبول بعض تلك الظواهر أو رفضها ، وإنما كان أذواقاً يشانع كل ذوق منها اتجاهها بعينه لأنه يلائم ذوقه ومزاجه ، ومن ثم لم يستطع هذا النقد إلى الآن أن يرسم الصورة الواضحة للغة المثلثة التي تعانيها الأمة في هذا الدور الانتقالي الخطير في حياتها المتتجدة ، حتى تتضح حقائق الأشياء ، وتتحدد المفاهيم في الأذواق والعقول . ويمكن بعد هذا إجمال التيارات النقدية التي تتصل بلغة الأدب فيها يأتي :

١ - التيار المحافظ الذي ظل ينشد للغة الأدب قوتها وجمالها فوق ما كان ينشد من صحتها ، ويحرص على سلامتها ، ويعيب كل خطأ ، وينقد كل ابتذال أو إسفاف في العبارة . وهذا التيار يقدم قوة العبارة وجمالها على كل اعتبار ، لأنّه يعتبر ذلك مظهراً الفنيّة في العمل الأدبي ، ويرى أصحاب هذا التيار من أنصار الصياغة أنّهم أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها وشنعوا عليها « ذلك لأن تحويد الصور يستلزم تحويد الفكر ، وليس كذلك العكس ، والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخييل » ويريدون مذهبهم بأقوال صريحة لأعلام البيان العربي كالحافظ وأبي هلال ، وبأقوال الأدباء ونقاد أجانب من أنصار هذا التيار كقول لا بروير : « إن هو ميروس وأفلاطون وفرجييل وهو رأس لم يبن شأون على سائر الكتاب إلا بعباراتهم وصورهم » وقول شاتوبريان : « لا تحيي الكتابة بغير الأسلوب ، ومن العناء الباطل معارضته هذه الحقيقة ، فإن الكتاب الجامع لأشتات الحكمة يولد هيئاً إذا أعزه الأسلوب » .

وكان فلوبير إمام الصناعة في فرنسا يأخذ نفسه بالتزام مالا يلتزم به غيره ، فلا يكرر صوتاً في كلمة ، ولا يعيد كلمة في صفحة .. وقال لبعض أصحابه : « تقول إني شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة وال فكرة كجسد

والروح، هما في رأي شيء واحد. وكما كانت الفكرة جميلة كان التعبير عنها أجمل، إن دقة الألفاظ من دقة المعانى، أو هذه هي تلوك^(١).

٢ - التيار الجديد الذى لا يعني بجمال الفنى فى العبارة الذى يكون مظهراً للتألق فى الصياغة والاهتمام بال قالب، بل ينفر من ذلك أشد النفور، ويقدم المحتوى أو المضمون على الصياغة والأسلوب، وهو تيار يدعى إلى تبسيط اللغة الأدبية التي لا يشترطون فيها إلا الصحة والقدرة على إفهام السامع أو القارئ مضمون الكلام وفحواه، وكانت طبيعة العصر هي التي هيأت لهذا التيار أسباب الرواج، فالسرعة طبيعة هذا العصر « وقد تقع السرعة خطأ في موازين بعض النقاد، فيحسبونها شرطاً في حسن الإنتاج، وربما عابوا الكاتب المروي بالإبطاء، وغمزوه بالتجويد، وسفهوا قول الحكيم القائل « لا تطلب سرعة العمل، واطلب تجويده، فإن الناس لا يسألون في كم فرغ منه، وإنما يسألون عن جودته وإتقانه^(٢)».

وهذا التيار تمثله الكثرة الكثيرة من النقاد المحدثين، وهم في حاضرهم كما كانوا في ماضيهم أدباء، وكانت البساطة هي الصفة الظاهرة لكتابتهم وأدبهم، ثم كانت أصلاً من أصول النقد عندهم.

٣ - التيار الذى لا يعني بجمال العبارة، ولا يهتم بسلامة اللغة، ولا مراعاة قواعدها، ولا يفرق بين العبارة الفصيحة واللغة المبتذلة العامية، ويذهب أصحابه إلى أن المضمون هو كل شيء في الفن الأدبي؛ وأصحاب هذا التيار لما جعلوا بالصحيح الفصيح، وإنما مدفوعون بعواطف غير طبيعية إلى تمزيق شمل اللغة الموحدة وهي الصلة بين أبناء الأمة في شتى ديارها، وإنما مخدوعون يرون التجديد لا يكون إلا في الخروج على سائر القيم « فسؤال لهم الغرور أن يخضروا هستوى البلاغة، ويبدؤوا حرم الفن، ويوهموا الناس أن أدب الدهماء هو أدب المستقبل، لأن العصر عصر السرعة، ولأن الشأن

(١) راجع « دفاع عن البلاغة » للأستاذ أحمد حسن الزيات ٦٥ - ٦٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧ .

شأن العامة ، ولأن الديمقراطية تقضي باختيار لغة الشعب وإلیشار أدبه ،
وماداموا هم الكثرة وقراروهم هم الكثرة ، فإنهم بحكم الديمقراطية يمكنون
ووحدهم حق التشريع في الأدب .. ومن أجل ذلك طغت العامية ، وفشت
الركرة ، وفسد الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفا في الأداء .
والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء ..

على أن العامية الأدبية عرض من أمراض العامية الاجتماعية . ففي
بريء المجتمع من أمراض الضعف ، فجنج للقوة ، وطمح للكمال ظهرت
الأصالة في فكره ، والمتانة في خلقه ، والسلامة في ذوقه ، وحيائه يتكون
الرأى الأدبي العام ، وهو وحده الذي يراقب ويحاسب ، ويؤيد ويعارض (١) ..
وهذان التياران يمثلان رد الفعل للتيار الأول الذي تحكم في الأذواق
مدة طويلة ، مع عوامل أخرى ذكرها الأستاذ زيات في دفاعه عن البلاغة .
وأجملها في ثلاثة : السرعة ، والصحافة ، والتطفل .

(١) دفاع عن البلاغة ٩ .

الفَصْلُ الْخَامِسُ

صُورَةُ الْأَدَبِ

- ٤ -

وصورة الأدب التي يبرز فيها الكتاب والخطباء والشعراء معانيهم وأفكارهم ، ويودعونها عن اطفالهم وانفعالاتهم وخيالاتهم تلعب دوراً كبيراً في تقدير الأدب وتمييزه من بين سائر أشكال العبارة التي يسمعونها من عامة أصحاب اللغة في تعبيتهم عن الأغراض والمقاصد . ولذلك يعد هذا الشكل في الأدب الذي يعادل اللوحة الفنية للرسم والتمثال للنحوات من أهم الأسباب في بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير في النقوس ، وارتفاع الإعجاب من القراء والسامعين ، ومن أكبـر العوامل في تقويم الأدب ، وفي الاعتراف لطائفـة الأدباء بالتفوق والامتياز في القدرة على تأليف العبارة في شكل تبرز فيه آثارـة الفنية التي ينبغي أن تتمثل في الأعمال الأدبية.

ولا تقتصر أهمية الشكل في الأدب على فنـونـه دون فن آخر إذ هو من الأهمية في الكلام المنثور بدرجة تقارب أهمية في الكلام المنظـم ، وإن كان للشعر شـكلـ خـاصـ وـنـسـقـ مشـهـورـ أـصـبـحـ تقـليـداـ من التقـالـيدـ التي احـتـرـمـهاـ الشـعـرـاءـ ، فلا يـكـادـونـ يـخـرـجـونـ عـنـهاـ .

أما النثر فإن مجال الحرية فيه أكثر سعة ، وكانت هذه الحرية هي السبب في تعدد الصور والأشكال التي يستعملها الكتاب والخطباء، ويفتئون فيها منـذـ الـقـدـمـ حتىـ أـصـبـحـتـ تقـالـيدـ يـخـتـارـ مـنـهاـ كلـ أـدـيـبـ ماـ يـلـائـمـ ذـوقـهـ، وـمـاـ يـرـاهـ يـتـسـعـ لـبـثـ أـفـكـارـهـ وـمـعـانـيـهـ، ليـكـونـ مـنـاـهـرـ فـنـيـتـهـ وـقـدـرـتـهـ عـلـىـ الإـبـداعـ . ومن

هنا اختلفت صور النثر ، وتععددت أشكاله ، وتباينت طرائقه ، وصار لكل كاتب من كبار الكتاب في الأزمنة المتعاقبة طريقة الفنية الخاصة ، التي تنسب إليه ، ومرىدوه الذين احتذوا أسلوبه في كتابته أو خطابته ؛ حتى دعم ذلك الترديد تلك الطريقة ، فأصبحت مذهبًا معروفاً يقاس به غيره من طرق التعبير الفني .

وقد عرف من هذه الأشكال النثر المسجوع الذي تلتزم فيه التقافية في كل فقرتين أو أكثر .

ومنها المفصل المزدوج الذي يبني الكلام فيه على جمل متتساوية ذات ذات مقاطع تستقل غالباً بمعناها ، وينتهي الكلام بانتهاها من غير التزام قافية ولا اتحاد فاصلة .

ومنها المرسل الحالص من تساوى الجمل والتزام التقافية .

ومنها المستدير « والاستدارة » La Période صورة من صور التعبير في اللغات العليا ، تحدث عنها أرسططاليس ، وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ، ولكن البيانيين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ، ولم يذهروا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم ، حتى وقع عليه بعض المتأخرین ، فسموه « القول بالنظم » أو « حسن النسق » . والاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتنتألف من فوائل ترتبط بأحكام ، وتساوق في انتظام ، وتحمل كل فاصلة من فوائل الفاتحة جزءاً من المعنى ، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة^(١) .

وقد ينفرد أديب بمذهب من هذه المذاهب ، أو شكل من تلك الأشكال فيلتزم في التعبير ، وقد يجمع بين بعضها في الفصل الواحد تبعاً لما تقتضيه طبيعة الموضوعات التي يعالجها ، أو تبعاً لاختلاف حالته واختلاف تقديره لما تكون عليه الفنية بين وقت وآخر . وكل ذلك يرجع إلى التحرر

الذى يحس به الناشر ، خطيباً أو كاتباً ؛ ولا يجر شيئاً من الخرج في هذا التحرر .
وفي هذا القرن ظهر إتجاه إلى التحرر من قيود السجع والبديع عند
أكثر الكتاب الذى جاروا عصر النهضة ، فعنوا بالمعانى والأفكار ،
وصدروا عن التائق في لغة الكتابة ، مكتفين بالصحة اللغوية والصحة
الإعرابية ، مع بقاء عدد قليل منهم على المحافظة على استعمال السجع وفنون البديع ،
فقد « كان شر الشیخ محمد عبده مضطرباً بين فصاحة النثر القديم وركبة النثر
الحديث متربداً بين حرية القدماء ورق المحدثين ». ورأينا المتأخرین المحافظین
في النثر قد عمروا حتى أوائل هذا القرن ، ولم يخلصوا من قيد السجع والبديع
إلا بعد أن طغى عليهم سيل هذه النهضة الحديثة التي ظهرت عنيفة بعد
الحرب الكبرى . ومانزال نرى إلى الآن طائفه من الكتاب الناشرين
قليلين ، ولهم موجرون يكتبون فيسجعون ، ويختضعون لقيود البديع
وأغالله خضوعاً منكراً ؛ بينما أفلت الشعراء إفلاتاً تاماً من قيود البديع
وأغالله ، فلا نكاد نرى شاعراً مصرياً في هذا العصر يتقييد به أو
يختضع له (١) .

— ٢ —

أما الشعر فإني أرى أن مرحلة التحرر فيه قدية ، وأنها سبقت
مرحلة الالتزام . أو بعبارة أخرى كان هذا الالتزام منهى درجات الحرية
التي كان يتمتع بها الناظرون الأولون ، حتى وصلوا إلى أنماط الشعر المعروفة
التي أصبحت خلاصة تجارب العصور ، ونهاية ما وصلت إليه الأذواق بعد
خطوات ومحاولات : حتى كان مفهوم الشعر هو الكلام الموزون المقفى
الذى يدل على معنى « والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يشير فيما انتباها
عجبياً ، وذلك لما فيه من توقيع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع ،
لتكون منها جميرا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها

(٢) حافظ وشوق للدكتور طه حسين .

عن مقاييس الأخرى ، والتي تذهبى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات يعينها نسميتها « القافية ». فهو كالعقد المنظوم تتحذى الحزرة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً، وحجماً خاصاً ، ولواناً خاصاً . فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت ناوية غير منسجمة مع نظام هذا العقد ، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ، ون torque البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن .. فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد ، تسترعي هنا الانتباه وتنشطه . وقد يهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجهاً من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع في القافية ، أو يصرع حين لا يحب التصريح ، وكل هذا مما يثير الانتباه ، أو يبعث على الإعجاب والاهتمام . فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حيناً والبهجة حيناً آخر ، والحماس أحياناً ، وصاحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنته ظلمة نلحوثها في المنشد وسامعيه معاً^(١) .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إن الإنسانية قد وصلت إلى غايتها في ميادين المعرفة ، فلا تزال آياتها المتتجدة تطالع الإنسان في كل عصر ، حتى أخذ يتطلع في كل لحظة إلى جديده ، وفي أعماق نفسه شعور مطمئن بأن ما وصل إليه دون ما سيحصل إليه بنفسه ، أو بخلفائه في الحياة بكثير . وكذلك الأمر في الفنون الإنسانية لا نستطيع القول بلوغها نهايتها ، أو أن النماذج الفنية التي حصلت عليها بعد تلك الرحلة الشاقة والتجارب الكثيرة ليس وراءها جديداً تطلبه وتسعى إليه ، فعجلة الحياة لا تكف عن الدوران ، والتأمل فيها لا ينقطع ، والتأثير بها لا يقف عند غاية . وسبيل الفنون هو سبيل العلوم في التقدم والتجدد . ومن غير المعقول أن يتجدد العقل والمعرفة ، ويتوقف الأدب والفن والتفكير في الأدب والفن .

(١) موسيقى الشهر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، ص ١٢ (مطبعة لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٥٣) .

وأعتقد أنه لن يشك في هذه الحقيقة أحد ، وهي حقيقة التجديد وطبيعته وال الحاجة إليه ، وكل ما في الأمر أن هذا التجديد ليس أمراً يفرض على الأدباء ، وليس انتزاعاً من الآراء العقلية أو الأفكار الفلسفية التي يتصورها المفكرون ، ولكنه ظواهر فنية تبدو في أعمال العباقرة من أهل الفنون أنفسهم ، وتتلقاها الأذواق الفنية ، وعلى قدر حسن هذا التلقي أو قبحه يتوقف الاعتراف بكل ظاهرة جديدة ، لأن هذه الظواهر هي التي تفرض نفسها بقوتها الذاتية التي تستمد هامن التجربة ، وتجدد صداتها في نفوس أهل الفن والعارفين به . وقد أحسن الأستاذ كامل الشناوى التعبير عن هذه الحقيقة بقوله: «يبدو أن الحديث عن الشعر التقليدى والشعر الجديد لا يريد أن ينتهى ، فما زلنا نجد كثيراً من الذين يهتمون بالحركة الفكرية يصررون على إسباغ ميزة التجديد على بعض من ينظمون الكلمة بشكل خاص ، وإطلاق صفة التقليد على من ينظمون الكلمة بشكل آخر .

والشعر فن .. وليس في الفن تقليد ، فالفن جدير دائماً . وقد تعديش لوحة أو قصيدة أو معزوفة موسيقية مرت عليهاآلاف الأعوام ، في حين ماتت مئات الأعمال التي حاول أصحابها أن يذكروا لها قرائب وخطوطاً ومناهج حديثة .. لماذا ؟ هل الفن ينفر من الجديد ؟ كلا ، ولكن الذى يحدث هو أن الداعين إلى تجديد الأساليب ليسوا فنانين ، وإنما علماء فى الفن ، ويغيّرهم عليهم بأن يتولوا التجربة الجديدة بأنفسهم فيفشلوا ، وتفشل التجربة هم . فالفن ليس علماً ، ولكنه موهبة يمتد منها أعلم . وكل المحاولات الناجحة في مختلف الفنون فرضت وجودها لأن وراءها فناناً . أما المحاولات الفاشلة فهي المحاولات التي قام بها علماء تعوزهم الموهبة الفنية الأصلية .

والعملة الفنية إما أن تكون سهلة فتتداولها ، أو صعبة فتشقى في الحصول عليها . أما إذا كانت عملة لا يتداولها أحد بسهولة أو بصعوبة فهي ليست فنا ، وإن ارتفعت مئات الأصوات مؤكدة أنها عملة جديدة . فقياس صحة العملة أن نشتري بها شيئا ، فما الذي نشتريه بالفن الصادق ، إننا نشتري الانفعال ، ورعشة المشاعر ، وإغراق الذهن في التأملات . فكل ما لا يثير انفعالنا وتأملاتنا ولا يهزنا من أعماقنا ليس بفن . قد يكون علما ، مذهبا فلسفيا ، معادلة رياضية ، ولا أن يكون كذلك . وإنما العيب أن يصر صاحب النظرية النظرية العملية على أن يسمى نظريته فحصيدة أو تمثالا أو لجينا موسيقيا .

إن الفن فعل وصوت ، ولا بد لكي نوقن بالفعل من أن يكون له واقع .. ولا بد لكي نوقن بالصوت من أن يكون له صدى .

والأشكال والأساليب الفنية لا يمكن أن تخضع للقواعد والمناهج ، وإنما تابع من ذات الفنان ، فتعبر عن شخصيته .

والعمل الفني لا يعيش إذا لم تكن له شخصية تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى ، وإن تقارب معها في اللون والنسلق .

ولا ينبغي أن نقف في وجه المحاولات للتجديد في الأشكال الفنية جمجمعا . وعندما يوجد الفنان الذي يرسم هذه الأشكال فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية ، وليس بالمذكرات التفسيرية التي يشرح بها هذه الأعمال (١) .

— ٤ —

وعلى هذا فإن ظاهرة التجديد تبدو أولا في أعمال الأدباء ، فإذا وقعت هنالك من نقوشهم وتمثيلهم لحقيقة الفن ردّدها غيرهم ، وبقاء هذه الظاهرة الجديدة رهن برضا الأذواق عنها ، حتى تصبيع تقليداً من التقاليد الأدبية أو الفنية التي يكون لها في نفوس عامة الأدباء حظ من الاعتبار .

(١) كامل الشناوى : (ليس في الفن تقليد) مقال في « الأخبار » في ١٩٦٣/١/٢ .
(م ١٨ - التيات المعاصرة)

ولقد جدد القدماء والمحدثون ، وشاع تجديدهم فأصبح نمطا يضاف إلى الأنماط المعروفة . فقد أكثر العباسيون من النظم في الأوزان التي لم تستكثر منها العرب ، كالنظم من المضارع والمقتضب والمجتث والمدارك والمنهوك من الضرب وخلع البسيط وغير ذلك ، واخترعوا أوزاناً ولدتها الخليل بن أحمد من عكس دوائر بحوره ، ونظم منها كثير من المولدين ، من ذلك ما نظمه بعضهم من البحر المسمى المستطيل أو الوسيط ، وهو عكس الطويل ، يقول :

لقد هاج أشتياق غرير الطرف أحورْ أدير الصدع منه على مسك وعنبرْ

وما نظمه بعضهم من البحر المسمى بالممتد ، وهو عكس المديد ، يقول :

قد شجانى حبيبي واعتراضي ادْ كار ليته إذ شجانى ما شجته الديار

واخترعت أوزان أخرى كبعض أوزان اخترعها مسلم بن الوليد ، ونظم منها ، وكموا إليها واخترع في رثاء البرامكة باللغة العامية ، واخترعت الفنون السبعة والموشحات في أواخر الدولة العباسية (١) .

وكذلك استحدثت أمور في نظام القوافي ، منها «الشعر المسطط» وهو أن يتدنى الشاعر بليت مصريع ، ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافية ، ثم يعيد قسما «شطرا» من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، ويقال إن أول من فعل ذلك أمرؤ القيس ، وهو غير مسلم ، ورووا له في ذلك قوله :

تو همت من هند معالم أحلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مربع من هند خلت ومصايف يصبح بمعناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السما كين هطال

(١) نظم المولدون في الأبحر المهمة وهي : المستطيل ، والمتمتد ، والمتوفر ، والمتند ، والمتسرد ، والمطرد ، فعددوها ستة أبحار ..
والفنون السبعة هي التي لم ينظم منها إلا المولدون ، ولا يعدها العروضيون من الشعر ، وهي : السلسلة ، ودوبيت ، والقوما ، والموشح ، وكان وكان ، والمواليا ، والزجل ..

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسامه ، وبلا بيت مضرع ، كقول

: بعضهم :

غزال حاج لي شجنا مكابدا حزنا
عبيد القلب هرتهنا بذكر الله والطرب

وجري على ذلك ، ويسمى بالمسط تشبيها له بالسط .

ومنها « الخمس » وهو أن يؤتى بخمسة أقسامه من وزن وقافية ثم بخمسة أخرى من الوزن وقافية أخرى إلى آخر القصيدة ، وقد أكثروا منه .

ومنها « المزدوج » وهو أن يؤتى بشطرين من قافية ثم بآخرين من قافية أخرى ، وأكثروا منه جدا في نظم كتب الأدب والعلوم كما نظم ألفية ابن مالك .

وأول من نظم هذه الأنواع بشار ثم أبوان بن عبد الحميد اللاحقي وبشر بن المعتمر ، ودرج عليها الناس كابن المعتز وابن وكيع والأمير تميم بن المعز (١) .

ويرجح الدكتور إبراهيم أنيس أن الأوزان الستة التي أطلق عليها « الأبحر المهملة » وهي : المستطيل ، والممتد ، والمتوف ، والمتشد ، والمنسد ، والمطرد ، لم تكن من اختراع المؤلدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المؤلدين من أهل العروض ! وأيد هذا الرأي بأننا نرى أمثلتها وشوادرها تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية . وإلا فكيف تتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة ؟

وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها « المهملة » ، ويجب أن تظل مهملة في بحوثنا ، فليس بـ تستحق الوقوف عنها كثيراً ، ويجب أن ينظر إليها دائماً على أنها أثر من الصنعة عند المتأخرین من

(١) انظر (تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي) الأستاذ أحمد الإسكندرى —

— مطبعة السعادة — القاهرة ١٩١٢) .

أهل العروض ، حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل (١) ..
وعند ابن خلدون أن الشعر موجود بالطبع في أهل كل لسان ، لأن
الموازين على نسبة واحدة في أعداد المترفات والسوakan ، وتقابليها موجود
في طباع البشر (٢) . وذلك بعد قوله إن على الشاعر أن يراعي في شعره
اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتسلل الطبع في الخروج
من وزن إلى وزن يقاربه ، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من
الناس . ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها « علم العروض » . ويرى
أن هناك أوزاناً أخرى ، ولكن « ليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته
العرب في هذا الفن ، وإنما هي أوزان مخصوصة تسمى أهل تلك الصناعة
البحور ، وقد حصروها في خمسة عشر بحراً (٣) ، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب
في غيرها من الموازين الطبيعية نظماً ؛ وينسب ابن خلدون استحداث الموشحات
إلى الأندلسين في قوله « إن أهل الأندلس لما كثروا في قطتهم » .
وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التعميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم
فنا سموه بالموشح ينظمونه أسمطاً وأسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يكترون من
أغار يضمها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ، ويلتزمون عند قول تلك
الأغصان وأوزانها متالياً فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى
سبعين أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغchan بحسب الأغراض والمذاهب ، وينسبون
فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك إلى الغاية ، واستثاروه
الناس جملة الخاصة والكافحة ، لسهولة تناوله ، وقرب طريقة ، وكان المخترع
لها بجزيرة الأندلس هقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله بن محمد

(١) موسقى الشهر : ص ٢٠٨ من الطبعة الثانية .

(٢) مقدمة ابن خلدون ٥٨٢ .

(٣) هذه البحور هي . الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والهزج ،
والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمحبت ،
والمتقارب وهي البحور التي استخرجها الخليل بن أحمد من شهر العربي ، وقد أضيف إليها
بعض بحور يسمى « المتدارك » استخرجها الأخفش النحوي ، وسمى بذلك لأن الأخفش تدارك به
على الخليل حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور لأنه لم يبلغه ، أو لأنه خالف لأصوله .

وانظر ٦٧ من الحاشية الكبرى للدمشقي - طبعة الحلبي . القاهرة ١٣٤٤ هـ

(٤) انظر (المقدمة) : ص ٥٧٠ .

الموراني ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لها مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موسحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن عباد القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المريدة^(١) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك عدة أمور :

(١) أن هنالك أوزاناً طبيعية كثيرة للشعر غير الأوزان المخصوصة في البحر المعروفة ، أي أن موسيقى الشعر التي تتألف من المقاطع والحركات والسكنات المناسبة لا تقصر على تلك الأوزان التقليدية المعروفة التي استخرج الخليل منها خمسة عشر وزناً ، واستدرك عليه الأخفش بوزن وجده في منظوم العرب ، وأهمله الخليل أو نسية .

(٢) أن من هذه الأوزان الكثيرة ما استعمله القدماء كثيراً أو قليلاً ، ومنها ما أهملوه ، أو لم يعثر عليه في شعرهم .

(٣) أن المحدثين أو المولدين ، وهم الطبقة التي تلت طبقة العرب الخالص ، قد أكثروا من استعمال أوزان قل استعمال العرب لها .

(٤) أنهم استطاعوا أن يولدوا من تلك البحر القديمة بحوراً جديدة تظموا شعرهم عليها .

(٥) أنهم استحدثوا بحوراً جديدة تكثير صلتها أو تقل بالبحر القديمة .

(٦) أن بعض هذه الأوزان الجديدة لقي قبولًا ، وتلقاه العامة والخاصة بالرضى ، فكثر المتبعون لها والناظمون عليها ، وانتشرت هذه الأنساق الجديدة وأضيفت إلى الأنساق الموروثة .

والذى يمكن أن يستفاد من كل هذه التجارب ليصبح مبدأ من أوليات المبادىء في فن الشعر ، أنه لا بد فيه من نسق يخضع لنظام موسيقى خاص يستعمله الشاعر ، ويلتزمه في جميع أجزاء العمل الأدبي ، وذلك

عن طريق تقسيمه إلى وحدات مُؤتلفة تتكرر على نسق رتيب ، ليجتمع لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية التي تحصل بالترداد والتكرار . وفن الشعر في اللغة العربية « يناسب هذه اللغة الشاعرية التي انتظمت مفرداتها وتراتيبيها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات . وفصاحة النطق بالألفاظ ، فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل . بإيقاعه عن سائر الفنون التي يستند إليها الشعر في كثير من اللغات . حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصاحب إنشاد الشعر في اللغات الأخرى ، لأن أشعار تلك اللغات تستعيض الحركة المتنظمة من دقات الأقدام . وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران ، ولا حاجة بالشعر العربي إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ، لأن أوزانه متنقلة بإيقاعها الذي يميز أقسامها وحدودها ، ويفصلها عن الأقسام والحدود في الفنون الأخرى . ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء . لترتيب أوقاته وضغط موقع المد والسكون في كلماته ، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة ، بل في كل جزء من أجزاء الكلمة يجمع بين الحركة والسكون .. وأسباب هذا الفن الكامل الذي استوفى أوزانه في بحوره . وقوافيها تظهر من دراسة تاريخ النظم في اللغة العربية . والسبب الشامل الذي لم يجتمع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة . لا ينفصل عن تقسيم مخاراتها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق . وهذا السبب الشامل هو الذي يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام ، فإن الشاعر المطبوع ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسها . ويستهوي به ، غير سليقته الفنية ، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة إلى

دراسة العروض، ولا إلى تعریف أسماء البحور، وتقسیم ضروب التفاعیل^(١). والوزن والقافية في نظر «وردزورث» يحيى طبیعة واختیاراً، ولهم مناهج مقررة موحدة، لا مجال فيها للخروج على النظم الموروث، ولا لتحكم الشاعر في القارئ. ولكن «کولردو» لا يستطيع مع صاحبه صبراً على هذه النقطة، فینادی: أشاعر هذا الذى يتکلم عنه شاعر؟! الأولى أن یسمی أحنت أو بخونا أو دعیماً أو واهم جاهلاً! ويتسائل کولردو: هل تستطيع میل هذه الأدمعة أن تطلق يد الفوضی كذلك في الوزن والقافية؟ وكيف یكون القارئ تحت رحمة أمثال هؤلاء؟ وإذا استمر یقرأ هراءهم فليست الغلطه إذن غلطته^(٢).

وكل هذا يدلنا على اعتبار الوزن أو الموسيقى - والقافية من تمام تلك الموسيقى - داخلا في مفهوم الشعر عند الإنسانية كلها ، مع التسلیم باختلاف نوع الموسيقى بين اللغات المختلفة ، ومدى تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها بين مختلف الأجناس . ولكنها على كل حال لون من ألوان التقاليد الفنية اعترفت بها الإنسانية ، وتميزت بها التعبير الشعري من غيره من صنوف التعبير اللغوي . ومعنى هذا أن المضمون لا بد أن يصاغ في قالب معروف، ليحقق غایته التي ألفت الجماعة أن تراه فيه .

— ٦ —

وقد حاول الخروج على هذا القالب بعض الشعراء في الشرق والغرب في ثورة على قيود القالب التي قد تعوق الشاعر عن الاسترسال في بث عواطفه وأخياله وأفكاره ، فضحوا بهذا النسق التقليدي في سبيل المضمون . ولكن آخرين من الشعراء جاروا أولئك المجددين في الخروج على قيود القالب، دون أن يكون هناك مضمون جدير بالحرص عليه .

(١) اللغة الشاعرة للأستاذ العقاد ٣١ (مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٠).

(٢) من الوجهة الفسية في دراسة الأدب ونقده : الأستاذ محمد خلف الله — ص ٧٠.

وقد كان هذا الخروج من أهم الدواعي في إثارة معركة حامية بين الأدباء والنقاد في هذا القرن لم يشهد لها مثيل في الأزمان السابقة ، فقد انطلق المجددون يدافعون عن تجديدهم في الوقت الذي حملوا فيه حملة عنيفة على القوالب التقليدية التي ذهبوا إلى أنها تسل من حرية الشاعر .

وبعث آخرون في مدى هذا التجديد ومدى ملاءمته لطبيعة الفن الشعري ، واقتصر بعضهم حولاً مقبولة للتخلص من هذه المشكلة التي يعانيها الشعر بسبب قيد الأوزان التقليدية ، ونظام القافية الذي سار عليه الشعر العربي منذ أزمان بعيدة . وقد استند الشرح والتعليق والدفاع والهجوم طاقات عظيمة من جهود النقاد المعاصرين ، وكان منها ثروة نقدية هوزعه بين ثلاثة تيارات :

التيار الأول : الذي يتمثل في المحافظة على تقاليد الشعر المأثور ، ويصر أصحابه على أن الشعر الجدير بالاعتبار هو الشعر الذي التزم بهذه التقاليد . فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية الموحدة ، ويرون عدم الخروج على البحور الشعرية والأعراض المعروفة ، وهؤلاء يعلمون النواهر الجديدة بالجمل والعجز عن بحث أصول العروض وقوانين القافية .

والتيار الثاني : الذي يتمثل في الإبقاء على الوزن ووحدته في القصيدة والتخلص من نظام القافية الموحدة ، لما يرى فيها من تقييد للشاعر ، ووقف في سبيل تأدية المعانى والأخيلة والعواطف والأفكار . وقد اصطلح على تسمية الشعر الذي احتفظ بوحدة ال البحر أو الوزن مع تغيير القوافي « الشعر المرسل » .

والتيار الثالث : هو الذي ينفر أصحابه من كل قيد ، أو من كل قالب ولا يعتبرون سوى المضمون الشعري ، وقد أطلقوا على هذا النوع « الشعر الحر » . وقد يخلط أصحاب هذا الشعر بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة أو يولدون أوزاناً جديدة لا عهد للشعر القديم بها ، وينخرجون أيضاً على وحدة القوافي . وهذا هو الشعر الجديد .

ثم كان بعد هذه التيارات الثلاثة تيار رابع ، وهو تيار «الشعر المنشور» الذي لا يتقييد بوزن ولا يقافية ، «ولأنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها ، وتصوير العواطف والخواج ، ومن هذا النوع مقطوعة «القمر» لحسين عفيف ؛ ومنها : «أخيال حالم ضوئك هذا ياقر ؟ فيم يسبح تفكيرك ؟ وبم ياترى تهمس بك أحلامك ؟ دعاتك ، شحوبك ، ابتسامتك ، إغرائك ، كل هذا يوحى إلى ياقر بأنك حالم ، أيا ترى غيبك الذي غيبني ، فهمت وراء الغيب ، واستحالات حياتك نوما ، وإحساساتك أحلاما ... إلخ . وقد كتبت الشاعرة جميلة العلايلي قصائد من هذا الشعر المنشور ، وأودعته ديوانها «صدى أحلامي» (١) .

وقد تتبع الدكتور إبراهيم أنيس عدداً من فحول الشعراء في عصر النهضة ، وأحصى الأوزان التي استعملها كل شاعر منهم . ودرس الأجر والأوزان التي جدوها أو التي خرجوا فيها على الأوزان التقليدية المعروفة أو التي تصرفوا فيها تصرفًا قريباً أو بعيداً عن تلك الأوزان . وفي ديوان البارودي قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدداً منها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضاً من أبياتها :

أَمْلَاً الْقَدْحُ وَاعْصَ من نصْحٍ
وَارُو عَلَمْتِي بِابْنَةَ الْفَرَحِ
فَالْفَتِي مَتِي ذَاقْهَا اشْرَحْ

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذي اخترعه البارودي ، وعدتها سبعون بيتاً مطلعها :

مَال وَاحْتَجَبْ وَادْعَى الغَضْبَ
لَيْتْ هَاجَرِي يَشْرَحْ السَّبْبَ

(١) جاءة أبو لو وأثرها في الشعر الحديث : الأستاذ عبد العزيز الدسوقي — من ٥٣
«مطبعة الرسالة — القاهرة — ١٩٦٠» .

عبدة رضا لته عتب

وربما عد من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التي عنوانها « وصف مرقض » والتي جاء فيها :

طال عليها القدم فهى وجود عدم
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في كرمها من كرم
أهرق تقدمة عنقودها للصنم
خبأها كاهن ناحية في الهرم

وقد التزم شوقي في كل شطر وزن « مستعملٌ فاعلُنْ » وهو مالم يقل به أهل العروض في كتبهم، إلا إذا اعتبرنا هذا من « مشطور البسيط » الذي عده الثقة من أهل العروض شادا لا يعول عليه .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر المقتنب ، ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش ، والذى لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة . فقد نظم شوقي قصيدة من هذا البحر في وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربى على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حفَّ كأسها الحبيب فهى فضة ذهب

وقد نجح فيها شوقي نجح أن نواس في نظمها خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى تعبٌ يستخفه الطرف

وربما كان هذا تفكيرها من شوقي بهذا الوزن ، كما تفككه به أبو نواس من قبل ! .

وقد جاء في رواية « مجنون ليلي » عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين .

به ، هى :

زياد ، ماذاق قيس ولاهمما
طبع يد الام ياقيس ذق مما
الام ياقيس لا تطبع السما

ومثل هذا تلك الأنشودة التي جاءت في الرواية على لسان الحادى :

هلا هلا هيّا اطوى الفلا طيا وقربى الحيّا للنازح الصبُّ
كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضاً، شطرها الأول من،
بحر المحتث . والشطر الآخر عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز ،
وهذه الأنشودة مطلعها :

يأنجد خذ بالزمام
سر في ركب الغمام
هذا الحسين الإمام
ورحب ليثب ابن النبي

غير أنا نلاحظ في المجتمع هنا أن «فاعلاتن» قد صارت «فاعلات». وهو مالم يقل به أهل العروض. ولم يرد في رواية «محضر كليوباترا» من وزن غريب لاعبد لا هيل العروض به إلا ماجاء على لسان كليوباترا:

وهميل قول الشاعر علي لسان « شرميون » :

ملكتي دعى هذه الفكرة.

جند روما العدل والدر

فی سلیمان برك الغرز

و مثل عناء «إيس» :

ياطيب وادي العدم من منزل

لم تمش فيه قدم للعزل واد خلل

أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لي

فبحن نرى في مسرحيات شوقي أوزانا لم يطرأها الشعراء إلا نادراً قد بدأت تظهر، وتأخذ مكانها بين الأوزان، كما بدأت الآذان تألفها، ولم تكن تستسيغها من قبل... وقد نجح نهج شوقي في الشعر المسرحي شعراً محدثون، وتأثروا به إلى حد كبير.. وقد قلَّ شوقي في أوزانه المخترعة صاحب رواية «العباسة» فقال في روايته على لسان العباسة وعليلته:

هذا أخي جاء يدعى أخي الله

تحنون له العليا والعزة والجاه

وتدعم الدنيا والدين منها

كما جاء في الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتاً، مطلعها :

هذا دمى القافى قز زان خدىك

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا

قطعة صغيرة عدتها ١٢ بيتاً، ومطلعها:

أبصرت بالموت في الكري عميان لا يخطيء العدد

عیان حتی لَا تری عیناہ ما اغتال او رصد.

قلت أنت الذي حمى كل البرايا عن الأبد.

إلا أن نعد هذا الوزن من «مخلع البسيط»، الشاذ على حد تعبير أهل العروض،

وهو الذى تنتهى كل أشطره بوزن «فَعُو» بدلاً من «فَعُولَن». فإذا

صح أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأي أهل العروض في مثلها

أ. كد لنا أن هذا الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة (١١).

وقد حمل الأستاذ العقاد على شوقى حملة شديدة بسبب ما جأ إليه. في رواية « قمبيز » من المغایرة في الأوزان والقوافي بعد عدد قليل من الآيات ، وكانت هذه المغایرة هي — أولى الملاحظات التي أخذها على المؤلف في هذه الرواية ، وهى قصر النفس واضطراب القوافي والأوزان ، فإن جمال النظم في الرواية التئيلية التي تلى على الأسماع أن تنسجم القافية ، وألا تفاجئ الآذان بالنقطة البعيدة في الموقف الواحد ، دع عنك كلام الممثل الواحد ، ولهذا فضل النظم على النثر ، ووجب التلحين والغناء في هذه المنظومات .

وأيا كان اعتذار الشاعر في تغيير الأوزان موقعاً بعد موقف فما نحال أحداً يعذره حين يغير الوزن في البيتين الاثنين يلقي بهما الممثل والممثلان في الموارد الواحد ، أو في النفس الواحد .. فإذا أحد البيتين من بحر وقافية ، وإذا البيت الثاني من بحر آخر وقافية أخرى .

نعم إلى هذا الدرك من الخلل والإسفاف هبط شوقى في نظم الرواية . هبط إليه لغير ضرورة ولغير حكمة ، إذ أن جميع موافق الرواية التي على هذا النطء مما يسهل نظمها في بحر وقافية ، ولا سيما تلك البحور السهلة الذلول التي اختارها شوقى ، وخففت فيها نغمة الوزن حتى لا تحس إلا بتلمس وطول إصغاء . ولا نقول ذلك دون أن نشفعه بدليل محسوس لامرأ فيه ، فهذه أبيات شوقى كما نظمها في الرواية . . بدأتأ الرواية بالموقف الآتي بين تاسو ونفريت :

وحول هذا القدم

تاسو — أحوم حول صنمى

نفريت — حول رجل أنا ؟

شهد والزبد والنمير الصافي .

تاسو — أجل حول هذا الـ

ما بال عينيك تریدان البكاء ؟

ما بك يا نفريت ؟ ما هذا الأسى

فها هنا بيتان اثنان يقوطاها تاسو وحده ، كل منها على بحر وقافية
غير بحر الثاني وقافيته .

ومثل آخر : حين يتحدث تاسو ونتياس ، فيقول تاسو : وما ذنبي ؟ .

فتحجيته نتياس :

لـكـ لـيـ أـنـاـ الـذـنـبـ . . . لـقـدـ أـحـسـنـتـ
أـنـاـ أـحـبـتـ عـابـيـاـ سـادـرـ الـقـلـبـ جـافـيـاـ
يـعـشـقـ الـجـاهـ وـالـغـنـىـ لـاـ يـحـبـ الـغـوـانـىـ
فـقـدـ أـجـابـتـ نـتـيـةـ اـسـ فـيـ نـفـسـ وـاحـدـ وـجـوـابـ وـاحـدـ بـوـزـنـينـ
سـوـقـافـيـتـيـنـ .

ومثل ثالث : حين تدعوه الهرمانة الجوارى إلى الرقص والتغنى بنشيد
فرعون :

وـخـذـنـ صـنـجـاـ وـخـذـنـ دـفـاـ قـهـنـ إـلـىـ اللـهـ وـيـاعـذـارـىـ
وـاقـطـعـنـ لـيلـ الشـيـابـ قـصـفـاـ وـاهـتـفـنـ بـالـشـعـرـ وـالـأـغـانـىـ
وـأـنـشـدـنـ مـعـ الـقـوـمـ نـشـيدـ الـمـلـكـ العـانـىـ
بـحـرـانـ وـقـافـيـتـانـ فـيـ كـلـامـ مـمـلـةـ ، وـكـانـ مـنـ أـيـسـ الـأـمـورـ أـنـ تـلـقـيـهـ كـلـهـ
مـنـ بـحـرـ وـقـافـيـةـ (١) .

وهذا النقد يبين وجهة نظر الناقد في تغيير الأوزان والقوافي ،
وشدة تمسكه بالوحدة ، ولو في المقام الواحد ، أو على لسان الممثل
الواحد في الأقل . والدليل على هذا التمسك بوحدة الوزن ووحدة
القافية ، ذلك حوار التحكمي الذي ألفه العقاد في ختام نقهه لرواية
قبيز ، وهو يمثل شوقي بين يدي قبيز في حوار طويل بلغ عدد أبياته
مائة بيت وثمانية أبيات كلها على نسق واحد من ائتلاف الوزن والقافية .
وهذا يمثل الرأى الذى استقر عليه العقاد أخيراً بعد أن كان من دعاة التجديد

(١) رواية قبيز في الميزان (ل العقاد) ص ١٠ — مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة .

في الأوزان والقوافي ، وإن كان يرى جواز تغيير القافية بعد عدد مناسب من الأبيات ، وجواز الانتقال من بحر إلى بحر عند الانتقال من غرض إلى غرض ، كما سند كرارأيه بشيء من التوضيح فيما بعد .

* * *

وإذا عدنا هذا الخروج أو هذا التجدد في الأوزان والقوافي ، ومدى تقبل النقاد لهذا التجدد ، كما سنشير بعد إلى الآراء المختلفة فيه ، فإن الشعراء المعاصرين الذين كتبوا بالأوزان القديمة قد أخذ عليهم ما وقعوا فيه من أخطاء عروضية « وفي وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارئ أنهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من « الطويل » لعلى محمود طه(١) .

وأصغى إليه الضوء في صفو جزلان

وأضفي على الوادي شعاع حنان

وهو بيت لا يستوي وزن شطريه اللذين يجريان كما يلى :

فuwln مفاعيلن فuwln مفاعيلن

فuwln مفاعيلن فuwln مفاعيلن

أو أنهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب . وليس الغلط مقصوراً على على محمود طه ، فلما حمود حسن إسماعيل أخطأ مثلها ، هذا مثال منها من « الخفيف » (٢) .

طعنة من معاذ آخرس فوها فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر

(١) من قصيدة (المشاق الثلاثة) ، من « ليالي الملاح الثانية » .

(٢) من قصيدة (نورة الإسلام في بدر) من ديوانه « هكذا أغنى » .

وشطره الثاني مكسور كسرًا لا يجبر ، لأنه خارج على الوزن . وهذا صالح جودت في ديوانه « ليالي الهرم » قال « من الخفيف » :

arfūyah عن الشّری کارفع اللہ إلی خلده نبی الصّلیب
ولأنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة « کا » التي يتوقف عليها المعنى .
ولنزار قبانی في أوائل حياته الشعرية « من البحر السريع » (١) .

لعنتر من صفراء جاحدةٍ ماذا تمنيت ولم أفعلِ
ابن ثمانين رضيـتـ به لتغرقـ في الذهبـ المثقلـ
إنـ في عروضـ هذينـ البيـتينـ زحافـاً قبيـحـ الـوـقـعـ . . ولـغـيرـ هـؤـلاـ
الـشـعـرـاءـ غـلـطـاتـ كـثـيرـةـ لـيـسـ هـنـاـ بـحـالـ ذـكـرـهـاـ (٢)ـ .

النـجـمـ بـرـ فـيـ شـعـرـ الـمـهـجرـ :

وقد ظهر التحرر من تقاليد الوزن والقافية أكثر مما ظهر في شعر اللبنانيين الذين رحلوا إلى أميركا، وأقاموا في مفترقهم ، وسموا شعراء المهاجر ، حتى أن أكثر الباحثون يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد ، ويعد غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ومتاثرين بهم .

ويعد الأستاذ عيسى الناعورى تلك الظواهر الجديدة في شعر المهاجرين امتداداً للانطلاقـةـ الأندلسـيةـ الشـعـرـيـةـ التـيـ ظـهـرـ فـيـ موـشـحـاتـ أـهـلـ الـأـنـدـلـسـ
فـإـنـ تـلـكـ الـانـطـلـاقـةـ الـأـنـدـلـسـيـةـ لمـ يـتـحـ لـهـ أـنـ تـبـلـغـ بـمـوـشـحـاتـهـ وـتـجـدـيـدـهـاـ فـيـ
الـشـعـرـ مـرـحـلـةـ النـضـجـ ، فـتـؤـتـيـ شـعـرـاـ عـمـيقـاـ خـالـيـاـ مـنـ التـلـاعـبـ الـلـفـظـيـ ، وـكـافـيـاـ
لـلـتـبـيـرـ عـنـ مـخـلـفـ النـواـزـعـ الرـوـحـيـ وـالـإـنـسـانـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ «ـ غـيـرـ أـنـهـاـ
كـانـتـ تـجـربـةـ نـاجـحةـ جـداـ لـتـسـهـيلـ الشـعـرـ العـرـبـيـ ، وـلـتـجـريـرـهـ مـنـ قـيـودـ الـوـزـنـ
وـالـقـافـيـةـ . وـكـانـ لـاـ بـدـ مـنـ انـطـلـاقـةـ ثـانـيـةـ فـيـ سـيـلـ الـبـلـوغـ بـالـشـعـرـ العـرـبـيـ إـلـىـ

(١) من قصيدة (خاتم الخطبة) من ديوانه « قالت لي السمراء » .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ١٤٥ .

مرحلة العمق والبساطة ، وإلى جعله فناً جميلاً يعبر عن خلجان النفس ونوازع الحياة بغير افتعال أو زخرفة لفظية .

« ولقد جاءت هذه الانطلاقة الثانية بعد قرون من تاريخ الانطلاقة الأولى . وكما كان الذين جاءوا بالأولى من العرب الذين عاشوا في الغرب ، كذلك جاءت الثانية على أيدي العرب الذين هاجروا من بلادهم إلى المهاجر الأمريكية . وقد ساعد على خلقها الجو الجديد الذي عاش فيه شعراء المهاجر في هذا القرن العشرين ، والأداب الغربية التي اتصلوا بها وبأهلها ، والحرية الواسعة التي امتلأت بها نفوسهم ، فراحت تجود بالكثير من الجميل المطرب والرقيق المؤثر والناعم الممتع .

« وجدير بالذكر أن شعراء المهاجر - وأسبقهم شعراء الرابطة القلبية - قد استفادوا من انطلاقة الأندلس الأولى في طرائق النظم ، فقد وجدوا الطريق أمامهم مشقرقة ، وليس عليهم غير أن يطوروها التطور الذي يقتضيه الفن الرفيع ، ويلغوا بها المرحلة التي تجعل من الشعر رفيقاً للنفس ، وتصويراً للإحساس .

« وكذلك استفاد المهاجرين كثيراً من الأداب الغربية التي عرفوها في أوجها فقد كان فيهم المطلعون على الأدب الروسية والإنجليزية والفرنسية ، وعلى كثير من المترجم عن الألمانية والإيطالية . وباطلاعهم هذا استطاعوا أن يجمعوا في انطلاقتهم الجديدة بين قوة المعانى ، وصدق التعبير ، وبراعة الصور ، وبساطة الصياغة وموسيقيتها . فقد أدر كوا أن الشعر فن جميل يعبر عن تجربة حقيقة وانفعال صادق قبل كل شيء ، وليس مجرد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء . وأدر كوا أن صدق التعبير وبساطته عنصر رئيسي ، كما أن الموسيقى هي أيضاً عنصر رئيسي آخر ، وهكذا جاءوا إلى جانب الشعر الكلاسيكي التقليدي ، الذي أغنوه بجمال المعانى الجديدة ، بشعر آخر جميل ، غنى بالموسيقى والألوان والصور الحية البديعة (١) . ويذكر المؤلف

(١) عيسى الناعورى (أدب المهاجر) ٢٣٧ - دار المعارف : القاهرة ١٩٥٩ .

بعض صنيع المهاجرين في أوزان الشعر وموسيقاه ، ويشير إلى تلاعهم بالتفعيلات ، وإشار بعضهم بناء القصيدة على تفعيلة واحدة ، كما يشير إلى تنوع القافية في قصائدهم ، وإلى أثر هذا في موسيقى الشعر ، ويرى أن ما صنعه أولئك الشعراء حفظ للشعر روحه العربية وموسيقية الفنية . وذلك في قوله : « وقد وصل بعض المهاجرين ، كما وصل بعض الأندلسين من قبل ، إلى جعل التفعيلة الواحدة أساساً للقصيدة ، فتلاعبوها بالتفاعيل كما طاب لهم . ومن ذلك قصيدة « النهاية » « لنسبيب عريضة » التي يثور فيها الكرامة أمته وحريتها ، ويعرب عن شدة نقمته على الخنوع والذلة ، فيقول :

كفّنوه ! وادفنوه ! أسكنووه هروة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

رب ثار ، رب غار ، رب نار حركت قلب الجبان

كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكنا إلا اللسان

ونلاحظ هنا الخروج الكلى على نظام التفاعيل التقليدى ، ولكننا نجد التماسك الموسيقى والتناغم باقيين بكثير من الجمال والتأثير . لأن القافية تنوعت تنوعاً غنائياً بارعاً فيها ، مما حفظ للشعر روحه العربية ، وأصالته الموسيقية الفنية معاً ، ولم يتحول إلى تعبير نثرية جامدة ، أو استعارات وتشابيه مفعولة افتعالاً .

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر إلياس فرات من ديوانه « أحلام الراعي »

يصف فيها حلمها جميلاً :

في مسرح الشاء الفسيح الخصيب بين رياض تنبت العافية

فوق بساط سندس قشيب تحت سماء رحمة صافيه

أطلقت أغنامى ترعى وتجتر

والزنبق النامي للفجر يفتر

والتراجُس النعسان من سهرة الأمسِ

قد أطبقَ الأجهفان خوفاً من الشمسِ.

وهناك أناشيد تلاعب فيها «شفيق معلوف» بالتفاعيل ، مثل مطولته
«عيقر» مثل قوله:

والتجأت إلى الوكرور الحسان خائرة القوى

تسكّشّر الأغصان وتنستر الكوى

كيلا تراها العيون .. واحتلّجت على الركود الغمدون

صفراء تقشعر أوراقها .. راوية حال بنات الهوى^(١).

آراء في التجديد العروضي

وكان من أقدم الذين حاولوا التخلّل من قيد القافية، جميل صدقى الزهاوى
الذى صاغ عدداً من قصائد شعراً مرسلاً، ودافع عن هذا الشعر الذى قال
إنه استحدثه فى الشعر العربى « مطلقاً إياه من قيد القوافي ، ذلك
القيد الثقيل الذى تبرم به الشاعر ، وحبشه الألفة إلى السمع » قال :
ـ وما أرى لالتزامه من مبرر غير أنه تراث الماضى الذى بقى دهراً يسل
ـ الشعر فى مجموعه ، فلما يمنجه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف
ـ كما ينبغي ، ولا يدلله فى الموسيقى التى تجعل الشعر شعراً ، ألا وهى
ـ الوزن . وحسبك دليلاً أن للبيت الواحد يتمثل به الكاتب ، فيلزمه
ـ القارئ عارفاً أنه شعر من غير أن يسأل عن موافقته لرديفه فى
ـ القافية.

ـ ما أغنى أرجل غوانى الشعر عن خلاخيل القافية ، وأغنى السامع
ـ سماع بوسوستها التى تشوّش عليه موسيقى الوزن .

ومن نكث الشعر العربي أن قيد القافية فيه أثقل منه في الشعر الغربي ، لضرورة مراعاة الإعراب ومقدار الحركات قبله وتماثلها ، فوق التزام الروى . وجعل الشعر العربي بطئ التطور بحسب الحاجات العصرية . التي لا يشبعها ذلك القديم الضيق .

« وإنني لا أريد اليوم رفع القافية من كل أقسام الشعر ، فذلك عسير على الأذواق التي ألفتها منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة . ولكن أى بأس في أن يوجد نوع من الشعر مرسلاً ، كما يوجد المقيد ، وأن يكون هذا النوع خاصاً بالقصص والوصف والجدل والحكم ، حيث ينبغي أن يسير على صوت موسيقى الوزن حرفاً طليقاً في مجال واسع ، ولا يرسف في قيوده مشقلاً»^(١).

فأنت ترى في هذا الكلام أن الزهاوى لا يعيّب في التزام القافية إلا صعوبتها وعجزها عن تحقيق ما يريد الشاعر به من المعانى والأفكار . وينبئون من كلامه أيضاً أنه لا يدع دعوة صريحة إلى هذا الشعر المرسل . إلا إذا وجد ما يقتضيه ، أى أنه لا ينكر القافية في كل شعر ، وإنما يرى أن يكون فيه ما التزم القافية ، وما هو الحال من الالتزام لمساعدة الشاعر على تحقيق ما يريد ، وهو وإن كان قد نظم عدداً من القصائد المرسلة لا يزال متربداً بين هذا وذاك . ومن هنا لا نستطيع أن نعده صاحب دعوة ، ولا زعيم مذهب يأخذ نفسه بميادنه ، ثم يوالى الدعوة إليه ، ولكنه يرى في الإرسال تيسيراً وتخفيفاً ، من غير إصرار . ويزيد هذا الرأى وضوحاً اقتراحه للخلاص من عبء القافية ، وهذا الاقتراح يرمى إلى محافظة الشاعر على البحر ، والتزام وزنه في جميع أبيات القصيدة ، مع جواز تغيير القافية بعد عدد من الأبيات . وذلك في قوله : « لا أصر على التزام القافية ، ولا أجد على الأوزان الستة عشر ، ولكنني أقول بالمحافظة على الجزالة : العربية ، والأسلوب والشعور العربيين . إن خير طريق للخلاص من

تُحبِّه القافية هو أن يحافظ الشاعر في قصيده على البحر ، وأن ينتقل بعد بضعة أبيات إلى روى جريد ، فإن القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة ، مع مناسبة بعضها البعض ، فيجعل لكل مطلب روايا^(١).

فالزهاوى في هذه الكلمات يبدو في صورة المتردد بين الحفاظ على القديم المؤثر ، والثورة على تلك القيود التي تحول من حرية الشاعر ، أو بعبارة أخرى هو من الذين يتوجسون خيفة من ثورة المحافظين إذا ما جهز برأيه الصريح ، ودعا إليه في إيمان وإصرار .

العقاد والشعر الجديـر :

« وكان في طليعة المجددين في مصر العقاد والمازنى وشكري ، الذين يصر بعض النقاد والباحثين على تسهيتهم « جماعة الديوان » وأرى أن الذين أطلقوا هذه التسمية لم يتحرروا الدقة في هذا الإطلاق ، أى في هذه الإضافة إلى الديوان ، لأن « الديوان » كما قلنا من قبل لم تصدر منه إلا حلقتان بقلم العقاد والمازنى ، وليس فيها شيء كتبه عبد الرحمن شكري ، بل على العكس من ذلك تناول المازنى شكري في الديوان تناولاً لا يخلو من العنف والقسوة ، إذ سماه « صنم الألاعيب ». ولست أرى أن الصداقة التي جمعت بين هؤلاء الثلاثة في أول الأمر ، أو الاتفاق في المشرب ، وفي الدعوة إلى التجديد ، ليس كل ذلك كافياً لأن يعد عبد الرحمن شكري من جماعة « الديوان » الذي لم يكتب فيه سطراً ، وإنما هو جم فيه هجو ما لا يخلو من قسوة كما قلت . كان هؤلاء المجددون في طليعة الذين ثاروا على القافية أولاً ثم على الوزن آخراً . فقد نظم عبد الرحمن شكري من الشعر المرسل قصيده التي سماها « كلمات العواطف » التي أنهى بها الجزء الأول من ديوانه « ضوء الفجر » ، كما نظم من هذا

(١) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

الشعر أقصوصتين في الجزء الثاني إحداهما « واقعة أبي قير » والآخرى « نابليون والساحر المصري » .

وقد تنبأ العقاد بفشل هذه النزعة التجددية في قوله « لا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقیح ». فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي . فرأى كيف ترب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . ثم أشار العقاد إلى ما في ديوان شكري من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وما في ديوان المازني من القافيةين المزدوجة والمتقابلة ، ويرى أن هذا ليس غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيئة المكان لاستقبال المذهب الجديد « إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والبناء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعانى والمقاصد ، وانفوج مجال القول بزغت الموهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا يبنينا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التثليل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس ، والآذان ، فتألفها بعد ، وتحترىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة .

ويرى العقاد أن هذا المذهب الذى ينادى بالقافية المرسلة لم تكن العرب تدركه كما تفهم ، فقد كان شعراؤهم يتسمون ، في التزام القافية واستبدل على ذلك بقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك

بملك يسىء أن الكفاء قليل .

رأى من رفيقية جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقالت أولاً واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور
فيديناه يشري رحله قال قائل لمن جل رخو الملاط نجيف
وبعض هذه القوافي المرسلة قرية مخارج الروى^{١)}، وبعضاً تتباعد
مخارجها، ولو أتيح لهم لتوسعوا في القافية المرسلة، وطرقوا في موضوعات
الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة. غير أنهم كانوا على حالة من البداؤة
والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي Lyric Poetry بالظهور والانتشار
وكانوا لا يعانون مشقة في صوغ هذه الأشعار في قوالبهم، فلم يلجهوا إلى
إطلاق القافية، ولا سيما في شعر يعتمد في تأثيره على رنمه الموسيقية^(١).

ويبدو أن العقاد وصديقه - شكري والمازني - كانوا مدفوعين إلى
هذا الرأي بداعي الدعوة إلى التجديد التي كان يحملون لواءها في أوائل
هذا القرن من ناحية، وبما قرؤوا من الشعر الأوربي الذي لا يلتزم القافية
ولا يتقييد بها، وما رأوا في عدم التقيد من السعة والثراء والاستجابة للتغيير عن
كل ما يراد التعبير الشعري عنه، فأرادوا للشعر العربي الجديد مثل تلك السعة..

ولكن العقاد عدل عن هذا الرأي فيما بعد، وذكر أنه هو وصديقه
المازني كانا يشأيان زميلهما شكري بالرأي في إهمال القافية دون استطابة
إهمال القافية بالأذن، وأنه هو نظم القصائد الكثار من شئ القوافي،
ولكنه طواها كلها، لأنه لم يستسغها، ولم يطق تلاوتها بصوت مسموع،
وإن قل نفوره من قراءتها صامتة. ولكنه أراد إفساح الفرصة للتجربة
عسى أن تكون النفرة عارضة لقلة الألفة، وطول العهد بسماع القافية.
وأشار إلى أنه يوم كتب هذه المقدمة سنة ١٩١٤ كان يحسب أن المهمة
لانتشار القصائد المرسلة لا تطول حتى تألفها الآذان، وما هي إلا سنوات
عشر أو عشرون ثم تستغني عن القافية حيث نريد في الملحم والمطولات

(١) مقدمة الجزء الأول من ديوان المازني، وانظر (•طالعات في المكتب والحياة•)

والمعاني الروحية التي لا تتوقف عن الإيقاع . ثم ذكر أنهاليوم سنة ١٩٤٤ -
بعد انقضائه ثلاثة سنين على تلك المقدمة ، لا يزال ينقبض لاختلاف
القوافي بين البيت والبيت عن الاسترسال في السماع ، ويفقد لذة القراءة
الشعرية والنشرية على السواء ، إذ هي لا تطرب بالموسيقى ، ولا بالبلاغة
المنشورة التي لا ترقب فيها القافية بين موقف ووقف اسمهونا عنها بمتابعة
القراءة . وذكر أن سلبيقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء ،
 وأن الأبيات الأربعية التي نقلها عن الشاعر القديم اختلف فيها حرف
الروى ، ولم تختلف فيها الحركة في جميع الأبيات للزوم الضم فيها جميرا ،
والضم حركة كالحرف في الآذان ، وإن لم تكن مثلك عند العروضيين
والنحوة (١) .

ثم شرح العقاد أثر الألفة والارتياح إلى سماع القافية فجعله يتفاوت بين
هراتب هلات :

فالقافية تطرب حين تأتي في مكانها المتوقع ، وإهمال القافية يصدمن
السمع بخلاف ما ينتظرك حين يفاجأ بالنغمة التي تشذ عن النغمة السابقة
والمرتبة المتوسطة بينهما هي التي لا تطرب ولا تصدم ، بل تلقي السمع
بين بين ، لا إلى الشوق ولا إلى النفور .

فانتظام القافية متعدة موسيقية تخفي إليها الآذان .

وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيى بالسمع عن طريقه الذي
أطرب عليه ، ويلوى به لما ينقبضه ويرذيه .

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد
مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو
ملاحظة الأزدواج والتسبيط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الآذان في
موقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع .

(١) فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفه التونسي ٣٠٨ (مطبعة دار المنا — القاهرة) .

وربما زاد هذا التصرف في متعتنا الموسيقية بالقافية، ولم ينقص منها إلى حد الوسط بين الطرف والإيذاء. فالاذن تمل النغمة الواحدة حين تكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة، فإذا تجددت القافية على نمط منسوب ذهببت بالمثلل من التكرار، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادي عدد الأبيات إلى المئات والألوف.

وكانت الفترة التي مضت منذ ابتداء التفكير في الشعر المرسل ذات فائدة كبيرة، لأنها كانت فترة تجربة « عرفنا فيها ما نسيغ وما لا نسيغ فعدل الشعراً عن تجربة الشعر المرسل الذي تختلف قافية في كل بيت، وجربوا التزام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد المزدوجة والمسقطة وما إليها، فإذا هي ساعنة وافية بالغرض الذي نقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل، لأنها تحفظ الموسيقية، وتعين الشاعر على توسيع المعنى، والانتقال بالموضوع حيث يشاء. ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلّت على الوجه الأمثل، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جربناه وألفناه . .

وهذا الحل الذي اقترحه العقاد لا يقف عند مشكلة القافية، وما يحدد بعض الشعراً من العنت في التزام وحدتها، بل إن العقاد اقترح حلّاً صعباً به التزام البحر الواحد في الملحم والمطولات، وهو تغيير البحر عند الانتقال من موضوع إلى موضوع، وفي ذلك يقول: « في وسع الشاعر أن ينظم الملحة من مئات الأبيات فصولاً فصولاً؛ ومقطوعات مقطوعات، وكلها انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبدل الموضوع. وكلها انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار، ويضفي القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضى في قراءة ديوان كامل، لا يريه منه اختلاط الأوزان والقوافي ، بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد)١(.

(١) فصول من المقد عند العقاد: ٣١٠ .

وهكذا نرى العقاد في هذا الرأى الجديد ، أو بهذه المقترنة الجديدة ، حر يصاً على الأوزان ، وحر يصاً على القوافي ، مع تحديد مدى التجدد في هذا الميدان في ذلك الرأى الذي شرحه فيما يتصل بالأوزان والقوافي ، ويقول إن المراحل التاريخية الطويلة تؤكد أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذي ينمو ويتتنوع ، ولا يبطل أو ينقص ، « وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجدد إلى غير نهاية في المستقبل ، ولا حاجة بأحد إلى إبطاله أو نقصه لغرض من أغراض الفنون ، إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه ، أو يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على أنفسهم ، وهم يحسونه ولا يعلمون ». ثم لا يقبل العقاد الحجة في تغيير الفنون التي تناولها بأن الفن بغير قاعدة أسهل من فن القواعد ، وبأن سهولة عمل الشعر بغير أوزان العروض مسوقة للتخلص من صعوبته الأوزان ، إن صح أن فيها صعوبته على الفنان . ويرى أنها حجة غير جديرة أن يستمع إليها في الشعر العربي ، فإن « أخرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أذاس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه ، من الجودة والوفاء ، وأصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم الإنسانية جموعاً . فإن الأمم لا تستوفي التمام في مزية من مزاياها لتنقصها وتلغيها وتحوّلها من الوجود أبداً لغير ضرورة ، بل حقيقة بها أن تحتمل الضرورات لتحتفظ بها وتصونها ، وهي ثمن الجمال الذي لا بد له من ثمن... فإذا كانت من يتلقاها في فننا العربي تتجدد على قوامها الذي حفظه لنا الزمن ، فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيّعه . . لا جرم نصونه معه : وهو عليه حفيظة أمن^{١١} .

وبهذا العرض نستطيع أن نتصور رأى العقاد الذي يمثل في أوله دعوة إلى التحرر والتجدد مع ترقب للذوق الأدبي العام وانتظار ثمرة التجربة ، واستعراض للحجج التي يتذرع بها المجددون ، ثم إعادة النظر في ضوء

(١) التجدد في الشعر العربي ، مقال للعقاد في « منبر الإسلام » العدد الخامس من السنة العشرين في أكتوبر سنة ١٩٦٢

التجارب الكثيرة ، والاتجاه إلى ما ينبغي أن تكون عليه أصول الفن ، مع تفهم حقيقة هذا الفن وطبيعته وخصائصه في الأمة التي رعاته واعتزت به .

الله رب العالمين :

أما الدكتور طه حسين فإنه يرى أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة، بل إنها ليست دعوة جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ، وشعراء من غير العرب . وإنما الجدير بالبحث في الشعر الجديد ، هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن ترعي في الفن الشعري ، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص ؛ وأستطيع أن يتعينا ، وأن يؤثر في نفوتنا الأثر الذي نعرفه لهذا الفن ، ونتوقعه منه .. وكان ذلك في مقال نشرته مجلة « الأدب » وجاء فيه :

« مسألة الشعر الحديث يكثُر فيها الكلام ، ويحصل فيها الأخذ والرد دون أن نرى من هذا الشعر الحديث شيئاً يفرض نفسه على الأدباء فرضاً، بل دون أن نرى منه شيئاً ذا طائل . وأنا أعلم أن من الشباب طائفـة يرون لأنفسهم الحق في أن ينحرفوا عن مناهج الشعر القديم ، وعن أوزانه وقوافيه خاصة . ولست أجادلهم في هذا الحق ، بل ليس لي أن أجادلهم فيه ، فأوزان الشعر القديم وقوافيه لم تتنزل من السماء . وليس ما يمنع الناس أن ينحرفوا عنها إنحرافاً قليلاً أو كثيراً أو كاملاً .

ولكن للشعر ، قدماً كان أو حديشاً، أنساً يحب أن ترعي ، وخصائص
يحب أن تتحقق . فليس يكفي أن ينشئ الإنسان كلاماً على أى نحو من أنحاء
القول ، ثم يزعم لنا أنه قد أنشأ شعراً حديشاً ، وإنما يجب أن يتحقق في هذا
الكلام الذي ينشئه أشياء ليس إلى التجاوز عنها سبيلاً .

فالشعر يجب أن يهـر النفوس والأذواق بما ينشـيء فيه الخيال من الصور،

ويحب أن يسحر الآذان والنفوس معاً بالألفاظ الجميلة التي تمتاز أحياناً بالرصانة وتمتاز أحياناً أخرى بالرقابة والدين ، وتمتاز كل حال بالامتزاج مع ما تؤديه من الصور لتشيّع هذه الموسيقى الساحرة التي لا تنشأ من انسجام الألفاظ فحسب ، ولا من التماهي المصور فحسب ، وإنما تنشأ من هذه الالتفاف العجيب بين الصور في نفسها وبينها وبين الألفاظ التي تحملوها ، بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو عنها ، ولا تستطيع النفس أن تتنفس عليها ، ولا يستطيع الذوق إلا أن يدعن لها ويطمئن إليها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه .

إذا استطاع الذين يحبون هذا الشعر الحديث أن يقدموا إلينا منه ما يمتعنا حقاً فمن الحق أن ننكره ، أو نلتوى عنه ، لا شيء إلا لأنه لم يلتزم ما كان القدماء يلتزمون من الأوزان والقوافي .

وابتكار الشعر الحديث ، والافتتان في هذا الابتكار ليس شيئاً يمتاز به شعراء العرب المعاصرون عن الأمم الأخرى ، وإنما هو شيء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل . فشعراؤنا حين يحددون لا يتذكرون ، وإنما يقلدون قوماً سبقوهم ، وليس عليهم بأس إذا أجادوا وأحسنوا وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصرיהם ما بلغ شعراء الغرب من نفوس الغربيين على ما يكون بين الغربيين من اختلاف اللغات وتباعد الأذواق ، بل ليس شيئاً بنا من العرب المعاصرين حين ينشئون شعرهم الحديث مبتذلين بالقياس إلى الشعراء القدماء من العرب ، فما أكثر ما تطورت أوزان الشعر العربي القديم وقوافيها ! .

والدارسون للأدب العربي يعلمون حق العلم أن الشعر العربي لم يكدر يعيش نصف قرن بعد ظهور الإسلام حتى أخذت أوزانه تخضع لألوان من التطور دخلت عليه الموسيقى التي جاءت بها الشعوب المغلوبة ، ودخلت عليه حضارة جديدة لم يألفها الشعراء العرب الجاهليون ، فتغيرت النفوس ، وتطورت الطياع ، ورقت الأذواق وصفت .

ولم يكن للشعر بدمن أن يتأثر بهذا كله ، ويصبح ملائماً للحضارة الجديدة . وما أنشأ من طباع جديدة وأذواق جديدة أيضاً ، وقصرت أوزان الشعر وخفت لتكون ملائمة للتواقيع الموسيقى الحديث . وظهر ذلك التطور أول ما ظهر في الحجاز ، وفي المدينتين المقدستين بنوع خاص . وكان الحجاز جديراً بأن يكون قلعة المحافظة في الأدب العربي ، ولكنه كان السابق إلى الترف ، والسابق إلى الموسيقى ، والسابق إلى الغناء ، والسابق بحكم هذا كله إلى تطوير الشعر لترقيق الفاظه وتفصير أوزانه وتحضير صوره .. ولا أذكر ما طرأ في العراق من ألوان التطور الذي عرض للأدب كله شعره ونشره . منذ منتصف القرن الثاني للهجرة . فاما ما طرأ على الشعر في الأندلس فهو أظهر وأشهر وأقرب إلى أوساط المثقفين من أن أحتج إلى الوقوف عنده .

فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيداً جديداً أو حديشاً ، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً ، ويوجهن لن يروانا إلا تشجيعاً أو تشجيع ، وترحيباً أو ترحيب ، ودفاعاً عنهم إن احتاجوا إلى الدفاع (١) .

وكان الدكتور طه في هذه الكلمة يؤكّد ما سبق أن أوجزه في حديث نشرته له مجلة « الأدب » الـبيروـتـية في سنة ١٩٥٧ في صورة جواب على سؤال وجه إليه يتعلق بحركة الشعر الجديد المتمرد على عمود الشعر العربي المعروف ، والمعتمد على التفعيلة ، فقال في الجواب : لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأساً ، ولا على الشباب المحدثين أن ينحرفو عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحياناً قد نزل من السماء .. وقد يما خالف أبو تمام عن عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق .. وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع .

والشعر تعبر عن العاطفة وما يثور في النقوس من دقائق الشعور ..

(١) طه حسن (مسألة الشعر الحديث) مقال في مجلة « الأدب » الـبيروـتـية — عدد مايو سنة ١٩٦٠ .

وما يُؤثِّر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها . وهو من أجل ذلك يتأثر بالعصر وبالبيئة وبنطروف الحياة التي تختلف على مر الزمان . ولست أرفنـشـلـيـرـ لـأـنـهـ انـحـرـفـ عـنـ الـعـمـرـدـ الـقـدـيمـ ، أو خـالـفـ عـنـ الـأـوـزـانـ الـتـيـ أـحـصـاـهـاـ الـخـليلـ ، وإنـماـ أـرـفـنـهـ حـينـ يـقـصـرـ فـيـ أـمـرـيـنـ : أـوـهـمـاـ : الصـدـقـ وـالـقـوـةـ وـجـمـالـ الصـورـ وـطـرـاقـهـ .

و ثانية : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة ، ولا الإسفاف في اللفظ .
و قد يقال أرسططاليس : « يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية » ، فلنقول
نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية ! .

وقد شرح دعاة التجديد التعلّات التي يتعلّلون بها في الخروج على التقاليد ، والدعوة إلى الثورة عليها والتحرر من قيودها ، وقد تعرّض بعضهم للأسباب التي حملتهم على هذه الثورة ، وقد نجد كثيراً من هذه الأسباب معقولاً ومقبولاً إذا قسناها بقياس العقل والمنطق ، وقد تردد فنياً في قبوله ، ولكن بعضهم نبه إلى الخطير الكبير الذي تعرّض له الشعر العربي من إفساح المجال وفتح الباب على مصراعيه ، وما أدى إليه ذلك من كلام لا اعتبار له في مجال الفن الأدبي ، ولا يمكن حسنه شرعاً جديداً، ولا شرعاً قدماً.

فبعض النقاد يؤكدون أن الذين يدافعون عما يسمى بالشعر القديم يجدون الصواب إلى جانبهم ، لأنهم يقررون الغث من الإنتاج الشعري الذي ينشر بكثرة في هذه الأيام لأدباء ناشئين ، أقل ما يقال فيهم أنهم مراهقون يتواشون على الشعر ، والشعر هنهم براء . فإذا كانت الغاية

من الدفاع عن الشعر القديم هي كونه شعراً قوياً معبراً سليماً في اللغة والنظم ، وإذا كانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث هو كونه ضعيفاً ضيق التعبير والأبعاد ، وفي أكثر الأحيان ليس سليماً في اللغة والنظم ، فلأن هناك بعض الشعراء المحدثين متطفلون على الشعر ، ويسئون إلى سمعته بما يقدموه من إنتاج .

أما إذا كانت الغاية من الدفاع عن الشعر القديم بسبب محافظته على العمود الشعري والتفعيلات التقليدية ، وكانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث لكونه قد ابتكر قوالب جديدة له ، فتخلى عن العمود الشعري وعدد تفعيلاته في القصيدة الواحدة ، فإن هذا الموضوع بحاجة إلى نقاش موضوعي مدروس .

ويرى هؤلاء أن الشعر في أي زمان إنما يعبر عن عصره ، وأن القرن العشرين يكاد يكون ذروة في الإنسانية ، ولكن وبالتالي يكاد ي تكون ذروة مأساة الإنسانية . . ومن أجل التعبير عن حقيقة المشاعر التي تحملها الإنسانية في أعماقها كان لا بد للشعر أن ينطلق ويتحرر من القيود التي كانت تلزمـهـ أنـ يـكـونـ فـيـ قـالـبـ معـيـنـ . . ولقد تجاوبـ شـعـرـ الـيـوـمـ معـ إـنـسـانـ الـيـوـمـ ، وعبرـ الشـاعـرـ تـعبـيرـاًـ صـادـقاًـ مـخـلـصـاًـ عنـ أـفـكـارـ هـذـاـ العـصـرـ ، وـهـذـاـ يـكـفـيـ . ولـيـسـ هـنـمـ أـمـمـ أـنـ يـتـقـيدـ الشـاعـرـ بـعـمـودـ الشـعـرـ حـتـىـ نـحـكـمـ عـلـيـهـ بـأـنـ هـذـاـ شـاعـرـ حـقـيقـيـ . المـهمـ أـنـ يـكـتـبـ شـعـرـاـ . وـالـشـعـرـ فـيـ قـوـالـبـ الـجـدـيـدـةـ لـمـ يـعـدـ أـهـمـيـتـهـ وـإـبـرـاعـهـ وـابـتـكـارـهـ . وـعـلـىـ هـذـاـ الـاسـاسـ نـسـتـطـعـ أـنـ نـحـكـمـ بـعـدـ وـجـودـ صـرـاعـ بـيـنـ قـدـيمـ وـجـدـيـدـ ، وـلـكـنـهـ صـرـاعـ بـيـنـ أـفـكـارـ قـدـيمـةـ وـأـفـكـارـ جـدـيـدـةـ ، وـلـيـسـ صـرـاعـ قـالـبـ وـقـالـبـ وـتـفـعـيلـةـ وـتـفـعـيلـةـ ؛ـ إـنـهـ صـرـاعـ بـيـنـ مـدـنـيـةـ إـنـسـانـ ذـلـكـ الـعـصـرـ وـمـدـنـيـةـ إـنـسـانـ هـذـاـ الـعـصـرـ (١) .

ويرى بعض النقاد المعاصرـينـ أـنـ التـضـحـيـةـ بـالـوزـنـ وـالـموـسـيقـ وـالـقـافـيـةـ

(١) ياسين رفائية : (الصراع بين الشعر القديم والحديث) — مقال في مجلة الأدب ال بيروتية — عدد يونيو سنة ١٩٦٢ .

في الشعر العربي قد استطاعت أن تعواضنا عنها مزايا فنية لم تكن لتحقق في نظرهم مع وجود الأوزان والموسيقى والقوافي ، أى أن هذه التضييقية كانت في مقابل فوائد ومزايا هي في نظرهم أهم من الاحتفاظ بتلك القيود الشكلية . وقد شرح رجاء النقاش بعض هذه المزايا في قوله :

نحن نرى مثلاً أن الخروج على القافية ووحدة البيت قد أعطانا مسرحية شعرية ناجحة هي مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى عن « جميلة » . ومن الواضح أن الشعر في هذه المسرحية قد استفاد من إمكانيات الشعر الجديد فائدة كبيرة ، وتخلاص من المشكلة التي وقع فيها شوقى وعزيز أباظة عندما كتبوا مسرحًا شعريًا . فمسرح شوقى وعزيز أباظة هو في حقيقته مجموعة من القصائد المنفصلة التي يلقىها بعض الأشخاص على المسرح . أما الشرقاوى فقد خلق حواراً شعرياً حقيقة مما يجعلنا نشعر بالفعل أن هناك أشخاصاً يتحركون على المسرح ويتبادلون الحديث ، بينما نجد عند شوقى مثلاً أن قيس يقف في مسرحية « مجانون ليل » ليلقى قصيدة كاملة هي قصيدة « جبل التوباد » المشهورة ، وهو يلقىها موجهاً حدشه إلى المشاهدين لا إلى آشخاص آخرين في المسرحية ، كما ينبغي أن يفعل أي كاتب مسرحي حقيقي ... ورغم أن القصيدة رائعة فنحن لا نشعر أنها جزء من بناء المسرحية الأساسي .

هذه ميزة حقيقة كسبها الشعر الجديد الذي خرج على الوزن وعلى وحدة البيت ، وتخلى عن القافية وعن وحدة الشطر . وهناك ميزات أخرى كثيرة كسبناها - في الشعر الجديد - بدلاً من القيود الفنية الأخرى التي تخلي عنها .

هناك مثلاً ظاهرة « التجسييد » في الشعر الجديد ، فقد انصرف الشاعر إلى الاهتمام ببناء قصيدة أكثر من اهتمامه بالبحث عن القافية أو الوصول إلى الانسجام والتماثل بين الشطرين . . . هناك - مثلاً - قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان « لحن » يحضور لنا فيها الشاعر تجربة إنسانية

هي تجربة الحب الفاشل بسبب الاختلاف الاجتماعي بين الحبيبين . ولكن الشاعر لم يقدم لنا هذه التجربة في بيت أو بيتين بل « جسدها » في قصة شعرية رمزية رقيقة ، والشاعر العراقي بدر شاكر السياب عندما أراد أن يحدثنا عن مأساة العراق في عهد نوري السعيد كتب قصيدة بعنوان « مدينة بلا مطر » ، صور فيها مدينة قديمة هجرها إله الخصب فجف كل شيء فيها ، وأخذ الأطفال والرجال والنساء يصرخون ويتوسلون حتى استجاب لهم الإله الغاضب ، فعاد المطر من جديد ، وعادت معه الخصوبة والحياة .

وهكذا أصبح في الشعر العربي لون آخر من الشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر تعبيراً مباشراً مكتشاً فـا عن عواطفه وأفكاره . ورغم أن الشعر العربي قد أنجب شعراً عباقة في ميدان الشعر الغنائي فإننا بحاجة إلى ألوان أخرى من الشعر فتح الشعر الجديد بابها أمام الشاعر العربي . وهكذا فإن حركة الشعر الجديد التي تخلت عن وحدة القافية وتخلت عن وحدة البيت قد أعطتنا بدلاً منها أشياء أهم وأخصب^(١) .

وكذلك شرح الشاعر « بدر شاكر السياب » رأيه في ثورة الشباب على تقاليد الشعر العربي ، ورأى أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور ، لأنها استعراض للماضي ؛ وإهمال للفاسد منه ، والسير بالشيء الحسن إلى الأمام ، أما الثورة على القديم — لمجرد أنه قديم — فإن الشاعر يصفها بالجنون والاتكاس ، إذ كيف نستطيع أن نحياناً وقد فقدنا ماضينا ؟ .

ويرى أن الشعراً الشباب لم يثروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقادوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي ، وتخلاصوا من بعض العناصر التي اعتقادوا أنها أصبحت فاسدة . وقال إن الثورة على القوافي ليست وليدة

(١) رجاء النقاش — أخبار اليوم : ص ٦ من العدد ٩٦٤ في ٢٧/٢/١٩٦٣ .

(م ٤٠ — التيارات المعاصرة)

اليوم ، فلنبحث عن أصولها عند الأندلسين ، ولكن الأسباب التي دعت الأندلسين إلى ذلك غير الأسباب التي تدعى الشعراء المحدثين إلى هذه الثورة ، فأسباب ثورة الأندلسين كانت موسيقية في أكثرها .

ثم أرجع الشاعر ثورة المعاصرين على القافية الموحدة إلى ثلاثة أسباب : أولها : أن كثيراً من الألفاظ التي كان يستعملها الأقدمون ، وكانوا لا يجدون في استعمالها شيئاً من الثقل والغرابة ؛ أصبحت ألفاظاً مهملاً « فيديناها كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً ، تتألف من ستين بيتاً ، نرى الشاعر المحدث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي ستين سوى عشرين أو أقل ، فالسجنجل والمتعشكـل والكلـكل وغيرها أصبحت كلمات أثرية ، منقرضة أو شبه منقرضة .

والسبب الثاني : حرص الشعراء المحدثين على الوحدة ، وثورتهم على وحدة البيت ، فقد أصبح الشاعر المحدث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متساكة الأجزاء ، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها ، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر المحدث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا ؟ .

والسبب الثالث : رغبة الشاعر المحدث في خلق تعبير جديدة ، فقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه : المجنف المجرار ، والشفير الهاري ، والخيال أو النسيم الساري ، والصيـب المدرـار . هذه الصفات والمواصفات التي تتكرر قوافي لكل القصائد التي يجمعها بحر واحد أوروبي واحد.

أما الثورة على الأوزان فيرى الشاعر أنه لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل تابع يخدم المضمون ، والجوهر

المجديد هو الذي يبحث له عن شكل جميد ، ويحطم الإطار القديم ، كما تحيط البذرة النامية قشورها .

ولكنه يقرر مع الأسف أن التجديد الهائل الذي تناول الشكل ، لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذي تناول المضمون . « ويقودنا هذا إلى الاعتراف بأن ثورة الشعراء الشباب على الشكل ، على القوافي والأوزان ، ثورة سطحية ، وأنها إذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر . » ثم يقول :

« لقد رأينا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة القصيدة ، ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة « سوق القرية » للشاعر عبد الوهاب البياتى :

الشمس ، والآخر الهزيلة ، والذباب .
وحذاء جندي قديم .

وصباح ديك فر من قفص ، وقديس صغير ،
والعائدون من المدينة : يالها وحشاً ضرير ،
وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور ،
كالحنفباء تدب : « قبرتى العزيزة يا سدوم » ،
وبندق سود ، ومحارث ، ونار .

تخبو ، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس ،
والشمس في كبد السماء .

وبائعات الكريم يجمع عن السلال ،
والسوق يفتر ، والحوائين الصغيرة ، والذباب ،
يصطاده الأطفال ، والأفق بعيد ،
ووتاؤب الآكواخ في غاب التخييل !

فائية وحدة في القصيدة — وحدة نضجى من أجلها بالوزن التقليدي، والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب ؟ لو لا هذه « الواوات » التي لا تكاد تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور « الفوتوغرافية » ولو لاها لانفرط كل يدت ، وتدحرج يبحث له عن مكان .

إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتى وشعر مقلديه، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدى (١) .

ولنستمع إلى صدى هذه التجربة في نفس أحد النقاد بعد دعوات كثيرة للتحلل من قيود الشكل ، بدعوى الحفاظ على المضمون . فقد كتب جلال الخياط كلمة في « الآداب » تعقّبها على بعض الشعر الذى نشرته في بعض أعدادها ، تسأله فيها : هل أجدب الشعر ؟ . . . أم هي موجة من الخرف أصابت قرائح الشعراء ، فتركهم يهذرون ؟ . ثم قال إن شعرنا العربي المقروء ينحدر إلى الهاوية ، ومحضيلتنا أنتا لا تستطيع أن تعرف الشعر ، ولا تقدر على تحديد الذوق الأدبي لنضع ما ينشر من الشعر الآن في ميزان دقيق ، ولا بدلنا - إذا حاولنا ذلك - من الانحدار إلى مزق النقد الذى شوهت كثيراً من المعاالم فى أدبنا .. فما أقوله لا أستطيع أن أدلل عليه .

ثم يقول الكاتب إن من المسلم به أن الأدب المعاصر من الخير له . أن يكون ملزماً . ولكن الالتزام لا يحمل الشاعر على أن يتحدث حديثاً أبعد مما يمكن عن الشعر لغرض الالتزام ، الشعر شعر قبل كل شيء . ثم بعد ذلك يمكنه ملزماً أو غير ملزماً . تلك حقيقة لا أراني في حاجة إلى إثباتها ، والشعر الحر انعتاق من بعض القيود التي أرهقت .

(١) بدر شاكر السباعي — راجع « آراء في الشعر والقصيدة » جمع خضر الولي — ١٢
طبعة دار المعرفة — بغداد ١٩٥٦) .

كاهل الشاعر العربي ، فتطلع إلى أجواء جديدة واتحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعري موحد منغم ، وتطور يتفق ومتطلبات العصر الحاضر . ولكن الشعر يجب أن يكون — شعرا — سواء كان حرا أم مستعبدا ، جديدا أم قدما ، ملتزما أم غير ملتزم ، ولاستعرض بعجلة بعض النماذج مما قرأت من القصائد في العدد الأخير من «الآداب» . فهذه قصيدة « الكلمات الرملية » التي يقول فيها مبدعها :

وحدى احتضن السم وما ضاعا .

وحدى احتضن نداءات الباعة .

وحدى انتظر على يأس حتى الساعة

لأنني أبذل جهد آكيراً لااحتفظ بأعصامي حين أقرأ شيئاً ما كهذا يقولون عنه في يومنا هذا إنه شعر ، وهذه قصيدة « عشرون ألف قتيل » أجد فيها « لندن . وتدق بلک بن . دن دن عشرون ألف » ! لهذا شعر أم شعر ؟ أيمت بصلة إلى أدب أي إنسان . إن الحدث الذي تتضمنه القصيدة قد يكون أعظم حدث في القرن العشرين ، ولكن هذا لا يكفي لتنشر « الآداب » كلاما قد يكون أي شيء خارج نطاق الشعر ، وإن كان ناظمه رجلا تشهد له بعض قصائده السابقة بالخصب . ويسفني كثيراً أنني كنت أجتماع بكثير من الأصدقاء في مقاهي عتيقة ، فأراهم يتذدون من قصائد كـ « دن دن » و « وحدى احتضن السم وما ضاعا » مادة للهزء والتفكه . وهذا محير للشعر في « الآداب » لا أرضاه . وهذا آخر يقول :

ياويله لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج والبناء والسياج

غير المربعات وال مثلثات والزجاج

ياويله من ليلة فضاء

. ويوم عطلته .

أني أقسم بكل ما يقدسه أى إنسان في أى مكان على أن هذا — والله العظيم — ليس شعراً، وليس ثراً، وليس أسلوباً ما فوق الشعر والثراء.. وهذه قصيدة لشاعر مشهور عقدت في دراسة شعره المقالات . تحدث عن الألفاظ الحرى التي يجد الشاعر فيها الدفء والبادرة التي تتفقق .. والكلمات إما أن تكون قاصرة عن الغرض وخلق جو شعري . وإنما أن يكون الموضوع ذاته ليس ذا أهمية تذكر . ولا بد لي أن أقف وقفه المتأمل اليائس أمام :

وكأن الشجر الطيب .. يعطي ثمار طيب
فالإنسان الطيب .. لا ينطق إلا اللفظ الطيب

طيب — ياسيدى — طيب .. ! هذا بعض ما قرأته من الشعر في العدد الأخير من «الآداب» إنني أحawl أن أذكّر من ينظم الشعر أن القارئ يود أن يقرأ شعراً قبل كل شيء، وأن إضاعة الشكل وإهداره في سبيل المضمون مهزلة كبرى ، لأن المضمون لا ينزع وأضحا جلياً يستوعبه القارئ يتفهمه ويحضرمه إلا إذا عرض بشكل جيد ذي روعة شاعرية . فالقاعدة الأولى في الالتزام هي الإبداع في الشكل — إن مجلة الآداب التي عودتنا سابقاً على نشر قصائد مختارة من الشعر الحديث عليها أن تدافع عملاً تنشره الآن ، وعليها أن تطلب الثقة به من القراء ، وإن التقدم الذي تحرزه الآداب في القصة والمقال يجب أن يرافقه إبداع جدي في الشعر .. وإنني إذ ذكر هذا أحيى أحد شعراء العدد الأخير من الآداب «الأستاذ سليمان العيسى» الذي يبدو أنه قوى الأعصاب ، لم تستطع الفورات السطحية الحديثة في الشعر أن تؤثر عليه وعلى أعصابه ... إن تصيد الشهرة الأدبية السريعة . الأفول والإنتاج الكثير جداً وإهدار الشكل في سبيل المضمون وضياع أصالة الشاعر في زحمة من الأفكار .. كل هذا يشكل خطراً على الشعر العربي . إنني أود أن يتوجه الشعر العربي إلى إبداع أفضل ، وصياغة أقرب إلى الذوق الأدبي ، يحدوني في ذلك إخلاص لهذا الشعر وتعشق لله ، ولا أريد

يُوْمًا أَوْ مِنْ بَقْشِلِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ فِي قَعْدَةِ مَا تَبَأَّ بِهِ بَعْضُ مِنْ طَالِبِوْا
الْعُودَةِ إِلَى الْعُمُودِ الْقَدِيمِ ... إِنَّ الْحَيَاةَ رَحِيمَةً، وَالْمُوْحِيَاتُ كَثِيرَةٌ إِنِّي
أَطْلَقَ نَدَاءَ الْإِسْتِغَاَةَ، وَأَطَالَ الشِّعْرَ إِنْ يَقْفُوا قَلِيلًا مَعِي لِيَنْظَرُوا فِيهَا
نَسْمَيْهُ «الشِّعْرُ الْحَدِيثُ» الْيَوْمُ بَعِيدُينَ عَنِ التَّعَصُّبِ وَالتَّهِيزِ وَالْإِنْفَعَالِ (١).
وَيُسْتَفَادُ مِنْ هَذِهِ الْآرَاءِ أَنَّ أَصْحَابَهَا إِنَّمَا يُؤْثِرُونَ هَذَا الشِّعْرُ الْجَدِيدُ إِذَا
اسْتَطَاعُ أَنْ يَحْقِقَ غَيَاَتَ، أَوْ يَبْرُزَ تَجَارِبَ، أَوْ يَعْبُرُ عَنِ اِنْفَعَالَاتٍ وَعَوَاطِفَ،
تَعْتَرَضُ طَرِيقَهَا الْقِيُودُ الْمُأْثُورَةُ فِي الْأَوْزَانِ وَالْقَوْافِيِّ، وَإِلَّا فَلَمَّا يُسْتَفَدُ هُنَّا لَكَ
مَا يَدْعُو إِلَى التَّنَكِيرِ لِهَذَا الْمُأْثُورِ، وَهَذَا مَا يَفْهَمُ مِنْ قَوْلِ الْأَسْتَاذِ مُصطفِي
عِبْدِ اللَّطِيفِ السَّاحِرِيِّ «لَا يَهُمُ فِي اِعْتِقَادِنَا نَوْعِيَّةَ الصِّيَاغَةِ مَقْفَاهُ أَوْ مَتَّحِرَّةُ،
لَأَنَّ الصِّيَاغَةَ وَسِيلَةُ لِأَغَايَا. إِنَّمَا الْمَهْمَمُ هُوَ أَنْ نَظُفَرُ بِشِعْرٍ حَقِيقِيِّ، شِعْرٍ يَعْبُرُ
عَنْ تَجَارِيبِ الشَّاعِرِ وَحَقَائِقِهِ تَعْبِيرًا قَوِيًّا رَفَافًا يَنْقُلُ إِلَى الْقَارِئِ هَذِهِ
الْتَّجَارِيبُ فِي تَأْثِيرٍ قَوِيٍّ، شِعْرٍ يَعْبُرُ عَنْ مَوْضِعِهِ بِفَكَرَاتٍ مَنْوَعَةٍ مُتَرَابِطَةٍ
مُؤْثِرَةٍ، تَدُورُ حَوْلَ الْمَوْضِعِ وَلَا تَخْرُجُ عَنْهُ، وَتَتَهَّبُ بِتَأْثِيرٍ حَتَّى يَرْقُدَ
فِي الْذَّهَنِ، أَوْ يَعِيشَ فِي الْوَجْدَانِ (٢).

الشِّعْرُ الْحَرُّ وَالشِّعْرُ الْمُنْتَهَرُ

وَقَدْ كَانَ الْمَعْرُوفُ أَنَّ الشِّعْرُ الْحَرُّ شِعْرٌ تَحْلَلُ أَصْحَابُهُ فِيهِ مِنْ قِيُودِ الْوَزْنِ
وَقِيُودِ الْقَافِيَّةِ، أَيْ أَنَّهُ خَلَا مِنْ كُلِّ قِيدٍ وَمِنْ كُلِّ شَرْطٍ، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى الْحَرِيَّةِ
وَمَفْهُومُهَا فِيهِ. وَبِمَقْتَضِيِّ هَذِهِ الْحَرِيَّةِ أَصْبَحَ التَّقْسِيمُ الْمُعْرُوفُ لِلشِّعْرِ الْمُعاَصِرِ
عَلَى أَسَاسِ شَكْلِهِ كَالْآتِيِّ :

١ - الشِّعْرُ الَّذِي التَّزَمَ الْوَزْنَ وَحَرَصَ عَلَى نَظَامِ الْقَافِيَّةِ، وَهُوَ الشِّعْرُ
الْأَقْلَمِيَّ مِنْ حِيَثُ شَكْلِهِ .

(١) مجلَّةُ «الآدَابِ» الْبَيْرُوْتِيَّةُ : مِنْ ٦١ مِنْ العَدْدِ ١٢ مِنِ الْسَّنَةِ الْخَامِسَةِ ، دِيْسِمْبِر
سَنَةِ ١٩٥٧ .

(٢) فَضَائِيَا الْفَكِيرُ فِي الْأَدَابِ الْمُعاَصِرِ صِ ٢١ .

٢ — الشعر الذي احتفظ بنظام الوزن ، وتحلل من نظام القافية ، وهو الذي اصطلح على تسميته (الشعر المرسل) .

٣ — الشعر الذي تحلل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافي وهو (الشعر الحر) .

وهدى هذا التقسيم أنه لم يكن هناك فرق في الأذهان بين هذا الشعر الحر والنشر من حيث الشكل ، وإنما كانت علامات هذا الشعر ما يتحمله من التعبير عن الأحساس والمشاعر ، وما يفيض به من الأخيلة ووفرة التشبيهات . وكانت عبارة « الشعر الحر » مرادفة لعبارة حديثة أيضاً هي « النثر الشعري » أو « الشعر المنشور » وكان يطلق عليه « النثر الفنى » أي النثر الذي يتألق فيه الكاتب في التعبير عن نفسه وعواطفه وانفعالاته ، والذي لم يكن يدنه وبين الشعر فرق إلا في الشكل ، لاعتماد الشعر على موسيقى الأوزان والقوافي . وكان الأدب قبل ذلك كلاماً موزوناً مقفى وهو الشعر ، وكلامًا منشورًا لا وزن فيه ولا قافية .

فلما استحدث المعاصرون هذا النسق من الكلام وجعلوا في تسميته كلمة « شعر » ووصفوه بأنه « منشور » أو احتفظوا له باللقب الحقيق له وهو « النثر » ووصفوه بأنه « شعري » ثار كثير من الأدباء والنقاد على هذه التسمية التي تخالف ما سارت عليه الأجيال من تحديد كل لون من ألوان الكلام ، ووصفوها مفتاحاً لهذه التسمية بالعجز والتكلل عن تأليف الشعر الصحيح بمفهومه المعروف . وكان مما قاله الأستاذ صادق الرافعي في هذا الشعر « نشأ في أيامنا ما يسمونه « الشعر المنشور » وهي تسمية تدل على جهل واضعها ، ومن يرضاهما لنفسه . فليس يضيق النثر بالمعانى الشعرية ، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب ، ولكن سرّ هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة ، يظهر فيها الاختلال لأوهى علة ، ولأنه سبب . ولا يوفق إلى سبك المعانى فيها إلا من أمد الله بأصالح طبع ، وأسلم ذوق ، وأنصع بيان . فمن أجل ذلك لا يتحمل شيئاً من سخف اللفظ أو فساد العبارة أو ضعف التأليف . غير أن النثر يتحمل كل أسلوب ،

وَمَا مِنْ صُورَةٍ فِيهِ إِلَّا وَدُونَهَا صُورَةٌ تَسْتَهِي إِلَى الْعَامِيَّ الساقِطِ وَالسُّوقِ الْبَارِدِ ، وَمِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَنْبَسْطُ وَيَنْقِبُ عَلَى مَا شَلَّتْ مِنْهُ . وَمَا يَتَفَقَ فِيهِ مِنْ الْحَسْنَ الشِّعْرِيِّ إِلَّا مَا هُوَ كَالذِّي يَتَفَقَ فِي صُوتِ الْمَطْرُوبِ حِينَ يَتَكَلَّمُ ، لَا حِينَ يَتَغْنِي ! فَهُنَّ قَالُوا شِعْرَ الْمُنْشَوْرَ فَاعْلَمُ أَنْ مَعْنَاهُ عَجَزُ الْكَاتِبِ عَنِ الْشِّعْرِ مِنْ نَاحِيَّةِ ، وَادْعَاؤُهُ مِنْ نَاحِيَّةِ أُخْرَى (١) .

وَفِي مَعْرِضِ الْمُخْدِيَّثِ عَنْ إِيمَانِيَا أَبِي مَاضِي تَقُولُ الدَّكْتُورَةُ عَاشَكَةُ الْخَزْرَجِيُّ « لَمْ يَكُنْ أَبُو مَاضِي مِنْ أَحْلُوا الْبَدْعَةِ مَحْلُ الْإِبْدَاعِ ، وَمِنْ اسْتَهْرُوا بِأَوْزَانِ الْشِّعْرِ وَقُوَّافِيهِ ، وَمِنْ حَاوَلُوا أَنْ يَقْلِدُوا شِعْرَ الْغَرْبِ ، فَأَضَاعُوا عَلَيْهِمُ الْمُشْتَدِّيَّنِ ، أَوْ مِنْ عَمَدُوا إِلَى الرَّمْوزِ الْمُبْهَمَةِ وَالْمُجَازَاتِ الْمُغْلَقَةِ ، وَحَشَرُوهَا فِي كَلَامٍ مُطْلَقٍ مِنَ الْوَزْنِ حِينَا ، وَمِنْ الْقَافِيَّةِ أَحْيَا نَا ، وَأَوْهَمُوا أَنفُسَهُمُ أَنَّهُمْ اسْتَحْدَثُوا فِي أَدْبَانَا جَدِيدًا ، وَأَنَّهُمْ حَرَرُوا شِعْرَ الْعَرَبِيِّ مِنْ قِيُودِ ثَقِيلَةٍ يَرْزَحُ تَحْتَهَا . إِنْ صَعُوبَةَ الْوَزْنِ وَالْقَافِيَّةِ لَا يُشَكُّوْهَا شَاعِرٌ مُبْدِعٌ ، وَإِنَّمَا هِيَ عَقبَةٌ كَلَادَاءٌ فِي وَجْهِ الْمُقْلِدِيَّنِ . وَجَمَالُ شِعْرِنَا الْعَرَبِيِّ آتٌ مِنْ هَذَا الْإِيقَاعِ الْمُوسِيَّقِيِّ الْمُنْغَمِ ، وَإِعْجَازُ شِعْرِنَا الْعَرَبِيِّ آتٌ مِنْ رِصَانَةِ قُوَّافِيهِ وَاتِّسَاقِ أَنْغَامِهِ . وَتَقُولُوا أَنَّ الشَّاعِرَ الْأَصِيلَ لَا يَلْقَى أَيْ عَذْتَ فِي هَذِينِ ، إِنَّمَا تَتَسْقَى لَهُ الْأَوْزَانُ مِنْ تَلْقَائِهَا ، وَتَأْتِيهِ قُوَّافِيَّةُ طَبِيعَةً مُخْتَارَةً (٢) .

وَيَقُولُ الْأَبُ لُويِّسُ شِيشِخُو « وَمَا سَبَقَ إِلَيْهِ أَدْبَاءُ عَصْرِنَا دُونَ مَثَالٍ فِي لُغَتِنَا مَا دَعَوْهُ بِالنُّثُرِ الشِّعْرِيِّ ، أَوِ الشِّعْرَ الْمُنْشَوْرَ ، كَمَا أَنَّهُ جَامِعٌ بَيْنِ خَوَاصِ النُّثُرِ وَالنُّظُمِ . أَمَّا النُّثُرُ فَلَا نَهُ عَلَى غَيْرِ وَزْنِ مِنْ أَوْزَانِ الْبَحُورِ ، وَأَمَّا النُّظُمُ فَلَأَنَّهُمْ يَقْسِمُونَ مَقَاطِعَهُ ثَلَاثَ وَرَبَاعَ وَخَمَاسَ ، وَأَزِيدُ ، دُونَ مَرَاعَاةِ أَعْدَادِهَا ، وَيَسْبِكُونَهَا سَبِكًا مُوْهَّبًا بِالْمَعْانِي الشِّعْرِيَّةِ .

« وَهَذِهِ الطَّرِيقَةُ اسْتَهْارَهَا عَلَى ظَنَنَا الْكِتَابَةِ الْمُحَدَّثُونَ كَأَمِينِ الْرِّيحَانِيِّ ، وَجَبَرَانُ خَلِيلُ جَبَرَانُ ، وَمِنْ جَرِيِّ مُجَاهِمَا مِنَ الْكِتَابَةِ الْغَرَبِيَّينِ ، وَلَا سِيَّما

(١) مصطفى صادق الرافعى - ٣١ مجلية الهلال : عدد شهر يناير سنة ١٩٢٦ .

(٢) فضايا الفيكر في الأدب المعاصر ص ١٨ .

الإنجليز فيما يدعونه الشعر «الأبيض» غير المقفى ، وفي بعض كتاباتهم الشعرية المعانى غير المقيدة بالأوزان .

ولسنا ننفي هذه الطريقة الكتائية التى تخلو من مسحة الجمال في بعض الظروف ، اللهم إلا إذا روعى فيها الذوق الصحيح ، ولم يفرط في الاتساع فيها ، فتصبح لغطا وثرة . على أننا كثيراً ما لقينا في هذا الشعر المنشور قشرة مزوفة ليس تحتها لباب ، وربما قفز صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذىء سخيف ، أو كرر الألفاظ دون جدوى ، بل بتعسف ظاهر . ومن هذا الشكل كثير في المروجين للشعر المنشور في مصنفات الريحانى وجبران وتبعتهما ، فلاتكاد تجد في كتاباتهم شيئاً مما تصبو إليه النفس في الشعر الموزون الحر من رقة شعور وتأثير . خذ مثلاً وصف الريحانى للثورة :

ويومها القطيب العصيب وليلها المنير العجيب
ونجمها الأفل يحجج بعينه الرقيب وصوت فوضاحتها الرهيب
من هتاف وجح ونجيب وزئير ، وعندلة ، ونعيب
وطغاة الزمن تصير رماداً وأخياره يحملون الصليب
ويل يومئذ للظالمين للهستركبرين والمفسدين
هو يوم من السنين بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذ للظالمين

ومثلها من شعر جبران قوله :

تنبئ الأرض من الأرض كرهـا وقسرا
ثم تسير الأرض فوق الأرض تـها وجبرا
وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهياكل
وتتشـىء الأرض في الأرض الأساطير وال تعاليم والشـائعـ
ثم تـملـ الأرض أعمـالـ الأرض ،
فتـحركـ من هـالـاتـ الأرضـ الأـشـباحـ والأـوهـامـ والأـحلـامـ

ثم يراود نعاس الأرض أحفان الأرض
فتتام نوماً هادئاً عميقاً أبداً
ثم تنادي الأرض قائلة للأرض : . . .
أنا الرحم ، وأنا القبر ، رحما وقبرا
حتى تضمحل الكواكب ، وتحرول الشمس إلى رماد.

« فلعمري هذه الغاز لاشيء فيها منظوم رائق ، ولا منثور شائق ، هي أقرب إلى الهديان والسفاح منها إلى الكلام المعقول (١) ».
ومن هذه الترب الذي يسمونه شعراءً منثوراً ما قاله أمين الريحاني :
بحي مصر :

أكبر الشرقيات الباسmat للدهر وأحدث الشرقيات الناهضات
هي أول من حمل ميزان القسط وأول من استرق العباد
لها الصوجان المرصع الماسات والسوط الملطخ دما
هي أول من قال للموت : لا وأول من قال للحياة : نعم
لها في الموت حياة ، وفي الحياة آثار الخالدات
مصر آية الزمان ، ابنة فرعون معجزة الدهر ، فتاة النيل
ومن كلام جبران في هذا النوع من التأثير الذي سماه شعراءً منثوراً ،
لأنه غص بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنواع الخيال.
 قوله ينادي الليل :

« ياليل العشاق والشعراء والمنشدين
» ياليل الأشباح والأرواح والأختيلة
« ياليل الشوق والصباية والتذكرة
» أيها الجبار الواقف بين أقزام المغرب وعرايس الفجر
ـ المتقلد سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ، المتشح بشوب السكت

(١) الأب لويس شيخو (الأدب العربية في الربع الأول من القرن العشرين) ٤١-٤٣.
وانظر الأدب الحديث للأستاذ عمر الدسوقي | ٢٢٧ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦١).

ـ « الناظر بـألف عين إلى أعمق الحياة ، المصغى بـألف أذن إلى أنة الموت والعدم .

ـ « في ظلالك تدب عواطف الشعراء ،
ـ « وعلى هنكبيك تستفيق قلوب الأنبياء ،
ـ « وبين ثنايا صفاتك ترتعش قرائح المفكرين ،
ـ « أنا مثلك ياليل ، أنا ليل مسترسل منبسط هاديء مضطرب ،
ـ « وليس لظلمتي بدء ، ولا لأعمقى نهاية !

وفي مثل هذا الكلام يقول الأستاذ عمر الدسوقي : لعلك ترى في هذا الذي يسمونه شعراً أنه غير موزون وغير مقوى ، فهو من نوع ما يسمى بالشعر الحر ، وهي تسمية فيها كثير من التعسف ، لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزوناً منغماً ، وقد ورد مثل هذا الكلام المملوء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ، ولا سيما مدرسة ابن العميد ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميتها شعراً ، لأن للنغمة الموسيقية في الكلام زوعة وأسراراً يجعلانه أنفذ إلى القلب وأسرع في التأثير ، وبدونهما يصير نثراً أدبياً ، ويختلف عن الشعر في تأثيره وروعته ^(١) .

ويشبه الأستاذ وديع فلسطين تحرير الشعر من القافية والوزن بتجريد المصباح من سلكه المضيء ، وبتغيير دقة الساعة التي لا تدق دقاً رتيباً ، بل تدق حسب الهوى . « وللمروء أن يتصور مصباحاً خلواً من سلك مبنيء ، أو ساعة بلا ضابط ، أو صورة نثرت عليها الألوان نثراً ، أو كتاباً بأغير منسق الصفحات . فهذه الرتابة في الشعر التي تجيء في تضاعيف الأوزان . والقوافي هي سر إعجاز الشعر ، بل هي العبرالية الخالدة على الأجيال . وإذا قيل إن الشعر شعور ، قلنا إنه شعور مشاع في الأوزان والقوافي . وإذا قيل إن الشعر عاطفة دافقة ، قلنا إن القلوب تهتز بالنغم أكثير مما تهتز بالنشاز . وإذا قيل إن الشاعر يحلق في سماءاته فينبذ المقاييس التي جرى

عليها السالفون ، قلنا إن السالفين حلقوا بدورهم دون أن يمسوا تلك المقاييس بسوء^(١) .

ويتضح من مثل هذا الكلام أنه لا فرق بين الشعر الحر وما قد يسمى «الشعر المنشور» وهي الفكرة التي كانت مستقرة في أكثر الأذهان، بل لا تزال مستقرة في أذهان المجددين أنفسهم ، إذا استثنينا قليلا منهم ، كما سترى. وذلك لأن هذا الشعر لم تكن له تقاليد معروفة ، وإنما كانت تلك التقاليد — إن صح إطلاق كلمة التقاليد عليها — من وضع أصحاب المحاولات الأولى دون سوابق يعتد بها ، أو خطوات انتقالية يسير على هداها المتبعون . اللهم إلا إذا عدنا التحلل من نظام القافية في «الشعر المرسل» خطوة في سبيل ذلك التحرر ، وإن كانت القوافي نظاما لا علاقه له بالأوزان.

محاولة إفحصان الشعر الحر لفبا من عروضي :

ولتكن بعض أصحاب هذا الشعر الحر وأنصاره من المجددين يذهبون إلى أن لهذا الشعر الجديد موسيقاه وأوزانه العروضية الخاصة به ، وأن تلك الأوزان مشتقة من الأوزان التقليدية التي استخرجها الخليل ابن أحمد ، وبهذا يصلون عروض الشعر الجديد بالعروض العربي القديم ، فأغلب هذا الشعر يقوم على تفعيلة واحدة تتكرر في أكثر القصيدة التي تكون من شطوط كثيرة ، ويختلف عدد التفعيلات من شطر إلى شطر قلة وكثرة ، أي مختلف عدد المرات التي تتكرر فيها التفعيلة في كل شطر ، حتى تهبط إلى تفعيلة واحدة في بعض الأشطر .

ومعنى هذا القول أن (الشعر الحر) لم يتخل عن الوزن والموسيقى ولكنه تحرر من الخضوع لأوزان الخليل وبحوره كما هي ، وأقام لنفسه أوزاناً جديدة ؛ وموسيقى يؤلفها الشاعر بنفسه . بل إن هؤلاء المجددين لا يكتفون بتلك الحرية التي منحوها أنفسهم في اختيار ما يشاءون من الأوزان والقوافي ، بل إنهم يشكون من الضيق الذي يقولون إنهم يعانونه

في شعرهم الحر ، ويدهبون إلى أن في الأوزان التقليدية أو الأبحر التي نظمها أو استخرجها الخليل بن أحمد سعة لا يجدونها في الشعر الجديد أو الشعر الحر . فإن نازك الملائكة تشير في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذي خصصت القسم الأكبر منه لدراسة الشعر الحر إلى عيوبه ، وإلى العقبات التي تتعارض أصحابه ، وأهمها في نظرها عييان أو عقبتان .

أولاً هما : أن الشعر الحر يقتصر بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا غبن للشاعر يضيق مجال إبداعه ، فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً ، بوافتها ومجزوها ومشطورةها ومهنوكها . وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

والآخر : أن أغلب الشعر الحر – ستة بحور من ثمانية – يرتكز على تفعيلة واحدة ، وذالك يسبب فيه رتابة مملة ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته ، وفي رأيها أن الشعر الحر لا يصلح للملامح فقط ، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنوع دائم ، لا في طول الأبيات العددى فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها وإلا سئمتها القارئ . وعما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعيناً في تنوع اللغة ، وتوزيع مراكز الشقل فيها ، وترتيب الأفكار . فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل (٣٣) .

ونحن نرى في هذه السكلمات التي لا نشك في أن الكاتبة الشاعرة المجددة تؤمن بها ، وأنها أحست في تجربتها الكثيرة بهذه العيوب أو بهاتين العقبتين اللتين تعتريان سهل صانعى الشعر الحر ، نرى فيها ما يهدم جميع الحجج التي كان يتذرع بها دعاة هذا الشعر الحر . وكان أهم هذه الحجج دعواهم ضيق الشعراء ، والتضييق عليهم بالتزام البحور الستة عشر المعروفة وتباهيهم من التزامها ، وذهبوا بهم إلى أنها لا تتسع لبث المشاعر والأحساب التي يحتاجون إلى العبارة عنها ، وأن الشعر العربي حرم القصائد الطوال وشعر الملائم ، بسبب التزامه قيود هذه الأوزان التقليدية .

وأحسب أن الكاتبة تفترض أن الشاعر لا يقرض إلا شعرًا حراً، وإنما قد كان ينبغي أن تقول إن الشاعر يجد في هذا التجديد سعة لأنه يجد أمامه أربعة وعشرين بحراً أو وزناً، بوافيه ومجزؤتها ومشطورها ومنهوكها، أي أنه يضيف إلى تلك الأوزان التقليدية الستة عشر ثمانية أوزان أو ثمانية أبحار جديدة؛ ليتخيّل منها الشاعر ما يلامس ذوقه وفنه وغرضه. بل لعلها تزيد أن تقرر أن الشاعر الجديد ينفر من تلك البحار التقليدية نفوراً مطلقاً، لأنها لا تتسع لأغراضه، أو لأنه يعجز عن النظم على مقاييسها، فهو آخذ بتلك الأوزان الجديدة اضطراراً لا اختياراً.

وأحسب أن الشعراء المجددين، وفي مقدمتهم الكاتبة نفسها لا يرضون عن هذا القول الذي ينتقص قدرتهم على الصياغة في أي شكل من الأشكال، وأعتقد أن كثريين منهم — وفي مقدمتهم أيضاً الكاتبة نفسها — لهم شعر جيد، ذكرهم الناس وعرفوهم به، وهو يجري على أوزان الخليل !.

وأصرّح من هذا في التشكيل في الشعر الحر قول نازك «مؤدي القول في الشعر الحر أنه ينبغي إلا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات، وقابلية التدفق والموسيقية، ولسنا ندعوه بهذا إلى نكس الحركة، وإنما نحب أن نخدر من الاستسلام المطلق لها، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة أن خطر الابتذال والعامية يمكن خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان، ثم نبوعتها التي بنتهَا على مراقبة الموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم، فهي تتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السينين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السينين العشر الماضية (٣٤) .

ومع هذا وذاك حاولت المؤلفة أن تضع مقاييس ثابتة للشعر الحر في أوزانه، وأن يجعل له عروضاً مستقلة واضحاً، وعابت على بعض الشعراء ما وقعوا فيه من أخطاء نتيجة المخالفه لهذا العروض.

وكان نازك... فيما أعلم — صاحبة تلك المحاولة الأولى في تاريخ دراسة هذا الشعر الحر، ومحاولة تنظيم دراسة موسيقاه على أساس عروضي يقوم على

تفعيلات بعض البحور التقليدية المعروفة عن الخليل بن أحمد . وأحسب أن المجال هنا لا يتسع لشرح تلك الأساس ، ولا لإبراز الجهد الكبير الذي بذاته المؤلفة في محاولتها التي أرادت بها أن تضع دستورا وقانوناً للشعر الحر الذي كنا نحسب أنه يستعصى على التنظيم ، وينفر من التحديد . وأعتقد أن الاجتراء ببعض ذلك الجهد ليكون مثلاً لتحقق ما نريد من الوضوح الذي التزمناه وحرصنا عليه في كل ما كتبنا في كتابنا هذا وغيره ، فليرجع إلى كتاب «قضايا الشعر المعاصر» من أراد الوقوف على هذا التشريع الجديد . ولكن الذي نستطيع أن نتبينه من تلك الإشارات ما يؤكد ذلك البحث من خضوع ذلك الشعر الحر لنظام وأوزان وقوانين عروضية تعد نازك الخارج عليها مخطئاً أو مقلداً لا يحسن التقليد .

وعلى هذا الأساس من التزام تفعيلة أو تفعيلتين في الشعر الحر ، وخصوصه لقوالب معينة ، يمكن القول بأن هذا الشعر بهذا المفهوم يخالف ما اصطلاح على تسميته «الشعر المنشور» أو «النشر الشعري» وقد كان مفهوماً هما متداخلين في الأذهان ، حتى قرأنا مثل هذا الكلام .

وقد استقبل كتاب نازك استقبالاً متبيناً ، وكان صداؤه مختلف الواقع إذ رحب به فريق من النقاد ، وعدده بعض الباحثين — وفي طليعتهم الدكتوره بنت الشاطيء — أول تجديد للعروض منذ وضعه الخليل بن أحمد في حين أن بعض النقاد — وفي طليعتهم الدكتور لويس عوض — لم يرضوا عن هذه المحاولة ، وعدوها تقيداً لحرية الشعراء ، أي أن الشعراء إذا أخضعوا لهذا العرض الجديد كأنهم حطموا قيدهم ليضعوا أنفسهم في قيد جديد ، ورأوا أن الشعر الجديد تجربة تستعصى على التقييد إلا إذا ثبتت التجربة ، واحتلت منزلتها من الأذواق الفنية ، وذلك يحتاج إلى وقت طويلاً . وعدوا التجديد ثورة على العروض ، لا بد من الانتظار حتى نرى ما تسفر عنه هذه الثورة أو تلك التجربة . ونحن مع تقديرنا للمحاولة التي قامت بها نازك ، والجهد الكبير الذي بذلته لتوكيده أن الشعر الحر ليس عيناً يتلهى به الناشئة من ليس بينهم وبين الشاعرية سبب ولا نسب ، نرى أن كتابة الدكتور لويس عوض في تعليقه على كتاب نازك كانت كتابة موضوعية

تقوم على حجج قوية، لأن هذه الحدود إذا كانت نازك قد التزمها أو التزمها عدد من المجددين لم يلتزمها دعاة التجديد جميعاً، وستكون النتيجة رفض أكثر هذا الشعر إذا حكمت فيه مقاييس العروض الذي حاولت نازك أن تضعه، وفي ذلك الذي يرفض شعر كثير عد أصحابه قادة وزعماء لذلك التجديد، وكان مما قال الدكتور لويس عوض في نقد محاولة نازك :

«مشكلة نازك الملائكة مشكلتان ، فهى أولاً شاعرة لها بعض فضل الريادة في هذا الشعر الجديد الذى تسميه خطأ بالشعر الحر ، ولأنها شاعرة فهى طرف في النزاع ، وهى تريد كل الشعراء أن يحبوا ما تكتب وأن يبغضوا ما تبغض ، وهى ثانياً شاعرة من شعراء اليمين المتطور الذكي ، أو المحافظين المتتطورين الأذكىاء الذين يحاولون منع ظهور التجديد بتبني شعاراته ، وإدخال بعض التعديلات على الثوب القديم ، ليبدو في زى جديده . فكتابها إذن مجرد بيان في المعركة ، وليس - كما ذكرت سيدتى بنت الشاطئ - أهم كتاب في العروض العربى من ذى الخليل بن أحمد ، بل إن كتاب نازك الملائكة ليس كتاباً في العروض الجديد أصلاً ، رغم كثرة ماقبته من مستعملن فاعلات ، لأن العروض الجديد لا يزال يتكون كالجنيين ، وأحسب أنه سيظل يتكون ويكون جيلاً آخر أو أجيالاً قبل أن يستقر نهائياً ، وتظهر له ملامح واضحة وقفات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويها على غرار ما فعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحراً من بحور الشعر العربى ، أو ما فعله أرسطو بقوائين المنطق أو بالدراما اليونانية . ثم يستطرد الكاتب في الحديث عن أستاذ العروض العربى وعن واضح المنطق قائلاً إن الخليل بن أحمد لم يختزل بحور الشعر العربى ولم يلمسكرون موسيقاهم فقد كانت موسيقى الشعر العربى مكتملة التكوين قرونًا وقرونًا قبل عصره ، وإنما فضل الخليل بن أحمد هو أنه بوب هذه الأوزان الموسيقية التي وجد لها مستقرة في الشعر العربى ودونها بالنوتة الموسيقية بعد أن استخلص خصائصها من تراث العرب في الشعر . كذلك لم يخترع أرسطو المنطق الصورى ، أو ما يسمونه منطق أرسطو ، لأن البشر كانوا قبل أرسطو

يُفكرون بالمنطق، ويستخدمون قوانينه تلقائياً. كان البشر قبل أسطو يمارسون قوانين الفكر الضرورية دون أن يعرفوا لها أسماء محددة، حتى جاء أسطو، وحدد لهم هذه الأسماء، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويتها، فأسطو ليس بداية تراث، ولكن نهاية تراث وقته. كذلك لم يختبر أسطو قوانين الدراما أو يذكرها، وإنما استقر لها استقراء واستخلاصها استخلاصاً من آثار المسرح اليوناني، وأمكنه أن يحددها ويبوّتها أو أن يساعد على ذلك، فهو لم يكن أول نقاد اليونان، وإنما كان آخرهم أو كان قفهم، وبعد القمة يكون الانحدار. وهذا ما فعله الخليل بن أحمد بعرض الشعر العربي: استقرأ بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربي العظيم، ودونها بهذه النوتة الموسيقية الأبجدية، ولعله لم يكن بداية المستقرتين والمبوبين، والمدونين ولكن قفهم العليا، وهذا ما جعله العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي. فهل فعلت نازك الملائكة شيئاً من ذلك بموسيقى الشعر الجديد؟ طبعاً لا، لأن موسيقى الشعر الجديد وأوزانه وخصائصه لا تزال في مرحلة التكوين، ولن يمكن استخلاصها حقاً أو تبوّتها حقاً إلا بعد أجيال وأجيال، أي بعد أن يستقر عمودها وتستقر تقاليدها ويمكن في اطمئنان للباحث أن يقول: هذا من عمود الشعر، وهذه بذلة ليست من العمود. وإن كل مانسمعه حولنا من قعقة عظيمة في بيان الشعر العربي، ومن جدران تتصدع، وواجهات تنهاز وأركان تهافت، ليس إلا من أعمال، النسف بالديناميت الذي تحاول به المدرسة الجديدة إزالة البناء القديم لتقييم محله البناء الجديد. وبعد النسف — إن تم — تكون إزالة الأنماض، وبعد إزالة الأنماض نرجو أن يكون البناء، فليس كل هدم يعقبه بناء، ومن الناس من يقدرون على النسف ثم يعجزون عن البناء. والوقت لم يحن بعد لنرى إن كان ما يجري حولنا حقاً إزالة للبناء القديم لإقامة البناء الجديد، أم إن كل هذا هو مجرد عمليات ترميم واسع النطاق في صرح الشعر العربي؟ باختصار إن مانراه حولنا من عجيج وحركة دائمة ليس إلا ثورة

العروض ، وحين ينحني عباد المعركة سوف نستطيع أن نتبين فيما كانت الجلبة وفيما كان الصريح ؟ ولست أحسب أن صرح الشعر العربي من فهو أن بحيث يمكن للعشرات من صغار الشعراء الذى تناولتهم نازك الملائكة أن يؤثروا فيه بخير أو بشر . فإن كل من نراهم حولنا من الشعراء هم بقايا القديم وطلاع الجديد ، والثورات الأدبية الكبرى لا يمكن أن تتم دورتها في عشرة أعوام أو في عشرين عاما ، ولا بد من الانتظار إذن لنرى مما سوف تسفر عنه ثورة العروض .

«لها أجد من سبق الأمور أن تمسك نازك الملائكة عصا الخليل بن أحمد وتقول : «يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي» : يجوز نظمه من البحور الصافية وهي الكامل والمرمل والهزج والرجز والمقارب والخسب ، ومن البحور الممزوجة وهي السريع والوافر ؟ «وأما البحور الأخرى التي لم ت تعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسراح ، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها . وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها» . والسؤال هو : من ذا الذي يجيز ومن ذا الذي لا يجيز ؟ وهل انتهينا من إقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول : هذا من العمود وهذا خارج العمود ؟ إننا لانزال في أول الطريق ، وإقامة هذه الوصاية قبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله بل أن إقامة هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد وتبليور تقاليده أمر مرفوض . فما نكس العرب قرون وقرون وشن ملكة الخلق فيهم بعد انهيار بنى العباس في المشرق وانهيار بنى الأحرar في المغرب إلا استسلام الناس للقائلين فيهم : هذا يجوز وهذا لا يجوز ! ..

« من أجل هذا وغيره أفضل أن أرى في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ، لا تكملة « مدونة » الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصي عما تجده نازك الملائكة في الشعر وما لا تجده .. فنازك الملائكة مثلا لا تحب الإسراف في زحاف الرجز ، أو لا تحب أن يصبح زحاف الرجز هو القاعدة . هي لا تحب توسيع شعراء المدرسة الجديدة في استعمال « مفاعيلن » مكان « مستفعلن » أو على حد قوله « وهو مرض شاع شيوعا فادحا في الشعر الحر ، واستهان به .. الشعراء ، أو لم يحسوا به ، قر��وه يبعث في شعرهم ويفسد أنغامه ».

ويختتم الدكتور لويس عوض كلمته بقوله إنه كان يؤثر لنازك أن تركز بحثها في عشرة شعراء من أمم الشعر الجديد ، بدلا من أن تشتبه جهدها بين مائة شاعر ، أكثرهم لم يبلغ بعد مرحلة النضوج ، وبعضهم لا يدخل بأي مقاييس من المقاييس في دائرة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما تفضل نازك الملائكة أن تسميه ، وإنما هم من فلول رومانسية المهاجر ، فلو قد فعلت هذا لجاء كتابها أكثر عمقاً وأوسع بال موضوع .

كذلك لا يعتقد الناقدان من حق نازك الملائكة أن تصور كل اجتهد غير اجتهداتها في الشعر الحر إسراها في الحرية ، ينبغي أن يلام عليه الشعراء ، اللهم إلا إذا كانت تعد نفسها البداية والنهاية في دولة القرىض الحديث ولا يعتقد أن أحداً يسلم لها بذلك ، فهي لا تتجاوز أن تكون مجتهدة بين عديد من المجتهدين (١) .

فهذا النقد أو ذلك التعقيب يقوم على منطق سديد من غير شك ، وإن كان لا يوضح لنا أى توضيح معالم هذه الثورة على العروض في الشعر الجديد ، أو مدى عملية الترميم الواسع النطاق في الشعر العربي ، فقد أبدت نازك وجهة نظرها ، وأيدتها بأمثلة من صنيع بعض الشعراء ، واعتبرت

(١) ثورة العروض : مقال في (الأهرام) في ٦-٧-١٩٦٣ .

سُخلى آخرين تتجاوزهم حدود تلك المعالم العروضية التي استخرجتها . وكان بالإإنصاف — لكي يبلغ هذا النقد غايتها — أن يقول الدكتور لويس عوض بعثلا إن موسيقى الشعر الحر لا تقصر على تلك الأوزان التي اهتمت إليها نازك ، بل إن إلى جانبها أوزاناً أخرى استنبطها فلان أو فلان من أمم الشعر الجديد ، وفيها من جودة الموسيقى ما ليس في أوزان نازك أو عروضها الجديدة ، وعلينا أن نلتقط نظرة حتى نرى تبلور هذه الموسيقى المتباينة ، ونرى مصير هذه المحاولات الكثيرة ، حين تلتقي الأذواق وتحجتمع على بعضها بعد أن تبلغ التجارب مداها ؟ وذلك إذا كان الدكتور لويس يصر على أن لهذا الشعر وزناً أو موسيقى ، وطبيعة الوزن أو الموسيقى أن يقوم كل منهما على الترديد والتكرار في المقاطع والأنغام في مواضع تقارب أو تباعد وفقاً لنظام رتيب ، وإلا اختلطت المفاهيم ، وعاد الأمر إلى ما كان من الخلط بين الشعر الحر والشعر المنشور ، أو إلى القول بأن هذا هو ذاك .

البراعة الجبرية « فصيحة النثر »

تحدثت السيدة خزامي صبرى عن كتاب اسمه « حزن في ضوء القمر » للأديب محمد الماغوط ، وفيه نثر إعتيادى لا أثر للوزن أو القافية فيه ، فقالت عنه إنه مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديةين ، وإن غالبية القراء في البلاد العربية لا تسمى ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح ، ولكنها تدور حول الاسم ، فتقول إنه « شعر منتشر » أو « نثر قفي » ونقول إنها مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثاً ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكن غالبية القراء في البلاد ترفض أن تمنحك اسم الشعر . وهذا طبيعى من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين . ورأيها أن النقد يجب أن يكون أكثر جرأة وأن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية ، وهي تعتبر هذا « النثر الشعري » شعراً . ثم تقول في صراحة إن الشعر شيء لاصلة له بالوزن

والقافية ، وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها (١) ..

فقد رأينا أن الكاتبة في هذا الكلام قد تجاوزت حدود المفاهيم جمعاً فأصبحت تطلق كلمة (شعر) صريحة على كلام لا أثر فيه للوزن ولا للقافية بل ذهبت إلى أن كلية «الشعر المنشور» التي كان ينفر منها وينكر لها أكثر الأدباء والنقاد أصبحت غير صالحة لأن تطلق على مثل هذا الكلام بل رأينا أنها ترفض أن تسميه ثرا ، أو أية تسمية تصله بالنثر ، بل ترفض أن تتواضع فتقول إنه (شعر حر) ، وكان هذا أقصى ما يقوله المتسامحون وينكره عليهم أكثر العارفين .

وقد حملت نازك حملة شعواء على إطلاق كلمة «شعر» على أي كلام غير موزون ، واشتدت حملتها على تلك الدعوة الغريبة التي ناصرها بعض الأدباء ، وتبنتها هؤلئك خرائط «شعر» التي راحت تدعى إليها في صنف «وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر» ، وإنما يمكن أن يسمى النثر شرعاً ، لمجرد أن يتوافق فيه مضمون معين .. وعلى هذا الأساس راحوا يكتبون النثر مقطعاً على أسطر ، وكأنه شعر حر ، بل إنهم زادوا فطبعوا كتاباً من النثر ، وكتبوا على أغلفتها كلمة «شعر» ..

ولقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم «قصيدة النثر» وهو اسم لا يقل غرابة وتفككاً عن تعبير غيرهم «الشعر المنشور» . ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة ، وهي إذ ذاك موزونة وليس نثرا ، وإنما أن تكون نثراً ، وهي إذن ليست قصيدة ، فما معنى قولهم «قصيدة النثر» إذن ؟ . ثم تشير نازك إلى ما أحدثه هذا الاتجاه من اللبس في أذهان القراء الذين أصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله .. وخيّل إليهم أن الشعر الحر نثر عادي لا وزن له ..

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٨١ و ١٨٣ نقل عن مجلة (شعر) العدد ١١ سنة ١٩٥٩

قالت : ولعل الحق مع القارئ . فكيف يتأتى لانسان لم يمنحه الله هبة
الشعر أن يميز بين الشعر الحر الموزون وبين «قصيدة النثر» التي تكتب ،
وهي نثر ، مقطعة وكأنها موزونة ، وتمثلت بقول محمد الماغوط ، وهو نموذج
لما قد أسموه «قصيدة النثر» :

ليثني وردة جوريه في حديقة ما
يقطفني شاعر كثيف في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيك الملاطحة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينبع الكآبة والعيون الخضر
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام .
أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليبيا من الذهب على صدر عذراء
تقل السmek لحبها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفف حمامتان من بنفسج .

فهذا نثر اعتيادي لا يختلف عن النثر في شيء . وقد أصبح القارئ
يقرأ الشعر الحر وهو موزون ، فيخلط بينه وبين نثر ترجم به قصائد
أجنبية ، ونثر عربي عادي يكتبه الآدباء مقطعا ، ويسمونه في جرأة غير
علمية شعراً (١)

وكان من الذين ثاروا على تلك الدعوة اللبنانية الجديدة بعد نازك
الأستاذ رجاء النقاش على الرغم من أنه من أنصار الدعوة إلى الشعر المتحرر
المجديد في كلية له في أخبار اليوم تحت عنوان «الشعر العربي برىء من هذه
الحركة» وكان مما جاء فيها قوله «إن هذه الدعوة الأدبية تستتر تحت اسم «قصيدة

النثر» ولو أن أصحاب هذه الدعوة كتبوا كلًا ما فيه عن ذوبة الشعر وفيه بعض الشعر دون أن يلتزموا بالقواعد المعروفة للقصيدة العربية ... لوجدوا ترحيباً كاملاً من كل الذين يقرءون ويكتبون ...

ولكن أصحاب هذه الدعوة يكتبون كلًا ... ثم يقولون عنه إنه حركة تجديد مدرسة للشعر العربي . هدفها تخلص الشعر العربي من كل القيود المعروفة .. وعلى الأخص قيد الوزن أو الموسيقى ، ثم قيد القافية .

وقد أصبحت « قصيدة النثر » موجة أدبية رائجة في لبنان ، فلا يكاد يمر شهر واحد خلال السنوات الأخيرة إلا وتصدر مطابع بيروت ديوانات جديدة لأحد شعراء هذه الموجة . بل أن في لبنان ثلاث مجلات أدبية على الأقل تعتبر هذه الموجة هي حركة التجديد الرئيسية في الشعر العربي .

و قبل أن يظهر أصحاب هذه الموجة بجدأن حركة الشعر الجديد قد خرجت على القافية ووحدة البيت ، ولكنها تمسكت تمامًا بالوزن . والشعر الجديد قد خرج على القافية في مقابل ...

ولكن الموجة الجديدة الواردة من بيروت والتي تسمى نفسها باسم « قصيدة النثر » ، تخلت تماماً عن القافية ، وتخلىت عن الوزن ، ولم تعطنا أى شيء بدلًا من الأشياء التي فقدناها .

في ديوان من هذا الشعر بعنوان « القصيدة لك » ، يقول صاحب الديوان « توفيق صايغ » في أول قصيدة له :

« أريدى عدماً في قبعة
وأريدك عينين هنومتين وأصابع رشيقه
تعبيث بالقبعة وبالرايدين ونبي
وتبعشني أربنا ينط »

ولست أقدم هذا النموذج من باب الطرافة ، أو قصدآ لإضحاك أحد ، فهذا هو نموذج حقيقي من ديوان الشاعر الذي يبلغ حوالي مائة صفحة .

وشاعر آخر من أصحاب هذه المدرسة اسمه «أنسي الحاج» يقول في قصيدة «خطبة» :

« كنت تصرخين بين الصنوبرات ، أتلقي صرائك ، وأتضرع
كى لا ترىنى . . .
كنت تصرخين بين الصنوبرات : تعال يا حبيبي . . .
كنت أختيء خلف الصنوبرات لئلا ترىنى . . .
فأجيء إليك فتهربى » .

وعشرات من القصائد بهذا الشكل ، بل وعشرات من الدواوين تصدر يوماً بعد يوم . . . وبعد ذلك تصدر مقالات وكتب في النقد تقول : هذا شعر . . . بل هذا هو الشعر .

وقد بدأت هذه الظاهرة في محاولة للزحف من بيروت إلى بقية أجزاء الوطن العربي ، بل وكانت هذه الظاهرة من أكبر أسباب إساءة فهم الشعر الجديد عند الكثيرين ، وهي السبب في ظن عدد كبير من القراء — حتى اليوم — أن الشعر الجديد خارج على الأوزان العربية المعروفة .

والحقيقة أن هذا الكلام لا علاقة له بالشعر الجديد أو القديم من قريب أو بعيد . فهو إما كلام غامض لا معنى له مثل النوذج الأول ، أو كلام على شيء من الوضوح مع قدر كبير من التفاهة والسطحية في النوذج الثاني . ولقد كان بالإمكان أن يخرج هؤلاء على كل قواعد الشعر المعروفة ومع ذلك نحس في كلماتهم بالتبضع الحقيق الصادق للشعر .

كان بإمكانهم أن يكتبوا أكالاما فيه روح الشعر ، وإن كان خاليًا من مظهره . . . وكان القراء والنقاد يستطيعون أن يقولوا : هذا شعر جميل حلو ، رغم المظهر الخارجى .

لأن المسألة هنا متروكة للذوق الفني ، وليس قائمـة على قواعد ثابتـة . ولكنـهم يريدون أن يقولـوا أـى كـلام . . . سواء كانـ هذا الـكلـام لهـ معـنىـ أو لمـ يـكـنـ لهـ معـنى . . . سواءـ كانـ لهـ قـيمـةـ فـنيـةـ أوـ كانـ خـالـياـ منـ هـذـهـ الـقيـمةـ . .

ثم بعد ذلك يريدون أن يضعوا لهذه الحركة قواعد . . ليسير عليها كل الشعراء العرب .

والشعر العربي، بل والشعر الإنساني كله، برىء من هذه الحركة الجديدة التي يلتف حولها بعض أصحاب الأقلام في بيروت .

إن هذا الكلام لا يعطينا فلسفة عميقة تنبئ عن ثقافة كبيرة ، أو رؤية روحية عميقة ، ولا يعطينا تلك الموسيقى الداخلية .

وأخيراً فإن هذا التجديد الزائف لا يطعينا ما يمكن أن نأخذه من النثر من معلومات وحقائق .

فماذا بقي لهذه الحركة الزائفه التي تسمى نفسها باسم «قصيدة النثر» ؟ لا شيء .. لا شيء غير الكلام المشوش ، والسطحية ، والخيال المحدود المريض (١) .

* * *

ولعل في استطاعتنا الآن أن نتبين مدى البلبلة والاضطراب في سوق النقد الأدبي المعاصر من ناحية الشكل الشعري أو الإطار العام الذي يتحمل الأفكار والأخيلة والمعانى والعواطف والانفعالات ، ونتبين الصراع من ناحية هذا الشكل بين القديم والجديد ، أو بين التيار المتدين المحافظ أو الذي يميل إلى المحافظة ، والتيار الحديث الناشر أو الجامح المتذكر لكل عرف أو تقليد . بل إننا أينا هذه البلبلة الفوضي والاضطراب في صفوف المجددين أنفسهم ، إذ رأيناهم لا يتفقون على مفهوم هذا الجديد ، وإذا كان الأمر في الشكل على هذه الشاكلة بين الشعراء فما أحرى النقاد أن يتربدوا بين هذا وذاك . وكان العامل الأكبر في هذا التردد الولوع بالجدة والطراقة أولاً ، ثم متابعة تلك الظواهر ثانياً ، فإن النقد كان يساير هذه الحركات معجبًا بها حيناً ، ومتذكرًا لها حيناً ، ومن النقاد من أصر على الإعجاب أو الزراعة ، ومنهم من تحول عن الإعجاب إلى الزراعة ، أو عن الزراعة

(١) رجاء النقاش : مقال بعنوان «الشعر العربي برىء من هذه الحركة» ، أخبار اليوم العدد ٩٦٤ في ٢٧ / ٤ / ١٩٦٣ .

إلى الإعجاب ، ومنهم من تردد بين هذا وذاك . ومؤدي هذه البلبلة أن تعايش ،
الشعر الجديد أو معالمه لم تتبادر بعد ، ولم تتهيأ النهوض التهيو الكافي
لاستقبالها . بل كان من الشعراء المجددين أنفسهم من رجع عن تجديده بعد أن
رأى أن التمادي في تلك المحاولة مخاطرة قد تودي بالشعر العربي . فقد كان
«نزار قباني» من أوائل الذين تمردوا على القيود التقليدية ولكنه ما لبث
أن ندم على هذه الثورة ، إذ جاء في فصل له نشر أخيراً «أيقنت أن التحرر
من القافية العربية مغامرة قد تودي بطبع القصيدة العربية ، فالتحرر من
القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال ، فلنقبل هذه العبودية الحبيبة
كما نقبل أن نعقد رباط العنق في رقابنا ؛ ونجعل الخواتيم في أصابعنا . إنها
عبودية جميلة من هذه العبوديات الجميلة . وما سر استعصاء القافية علينا
ودلالها إلا لأنها مرتبطة بسر النغم . ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك
أن تصور أي مغامرة جهنمية يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن
العود . لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ
فيه يستطيع أن يحدث صوتاً (١) .

ويبدو أننا لا نزال محتاجين إلى زمن طويل حتى يستطيع الذوق الفني
العام أن يقول كلمته ، فإن هذا الذوق العام لم يتكون بعد ، أو لم ينصرف
الانصراف الكافي الذي يجعله يؤثر الإبقاء على القديم ، أو يفضل عليه
النزعات الجديدة ، أو يؤثر تطوراً يستند إلى القديم ويضيف إليه ما يتهيأ له
من مقتضيات العصر . والأصوات التي سمعناها تنتصر لهذا الرأى أو ذاك ،
أو تشادع تيارات التجديد الواسعة أو المحدودة ، أو تتغصب للقديم على
علاقته ، أحس بها أذواقاً فردية لا تمثل إلا أصحابها ، ولا تعبر إلا عن تقديرهم
الذاتي ، ولست أراها معبرة عن الذوق العام في هذا الفن الأدبي الخطير
الذى لم تتح له عوامل الاستقرار . ومن أمثلة هذا التردد ما رواه الأستاذ
الشاعر صالح جودت في قوله :

(١) قضايا الفكر في الأدب المعاصر — ص ٢٣

«منذ عام واحد سمعت الدكتور محمد مندور يتحدث في نادي القصبة عن الشيء الذي يسمونه بالشعر الجديد ، فيسميه «الشعر الصيني» . . . ويمضي في حديثه ساخراً من هذا الشيء سخرية مررة .

«ومنذ أيام التقينا بالأديب اليوغوسلافي الكبير «إيفو اندر يتش» حول مائدة شاي في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وكان الرجل - الذي يحمل جائزة نوبل - لطيفاً حين قال إنه لا يملك هدية يقدمها إلينا إلا أن يقدم لنا بعض نتاجه . . . وقرأ علينا مقطوعة حلوة من النثر الشعري باللغة الفرنسية ، على أن يتفضل الدكتور مندور بترجمتها إلى اللغة العربية ترجمة فورية . . . واتهى الرجل من قراءة المقطوعة .

وبدلاً من أن يتفضل الدكتور مندور بإنجاز موعد هرب من الترجمة ، وأثار مشكلة عجيبة ، حين راح يقص على المحتفى به أننا هنا نعيش في معركة بين الشعر التقليدي والشعر الجديد الذي لا يعترف بالوزن ولا بالقافية .

ثم مضى يشرح للضيف وجهة نظره ، فإذا هو يتذكر للشعر الحالص - الذي يسميه الشعر التقليدي - وينتصر للشىء الذي يسميه شعراً جديداً . . . بعد أن كان يسميه بالشعر الصيني .

ويتابع الاستاذ صالح جودت حدثه قائلاً : وأنا لا أنقل لكم هذه الحكاية لاقول إن الدكتور مندور تنكر للرأى الذى سمعناه منه فى العام الماضى بهذه السرعة . . . ولكننى أنقلها لكم لاقول إن الاستاذ عبد الرحمن صدقى انبى للدفاع عن الشعر الحالص فى صدق وإخلاص . . . ما حمل الرجل على أن يقول للدكتور مندور عبارة نصها « لقد جئت إلى هنا لا تعرف إليكم ، لا لأن تكون حكماً في معارككم » ؟ ما كان أغنانا عن سماع هذه الكلمة ونحن نحتفل بالضيف (١).

الفَصْلُ السِّكَاذُنْ لِفَتْحِ الْمَعَانِيِّ فِي الْأَدْبَرَةِ

وَمَعْانِيُّ الْأَدْبِ إِحْدَىِ الْعِنَاصِرِ الْمُهِمَّةِ فِيهِ، بَلْ هِيَ أَهْمَّ الْأَسْرَارِ الَّتِي تَبَعُثُ فِي الْقَارِئِ وَالسَّامِعِ الْإِعْجَابَ بِالْأَدْبِ وَالْأَدِيبِ بِمَقْدَارِ مَا تَشِيرُ فِي النَّفْسِ مِنْ إِحْسَاسٍ بِعَظَمَةِ الْفَنِ الْأَدْبَرِيِّ بِمَا يُوجَدُ فِيهِ مِنْ مَظَاهِرِ السُّمُوِّ الَّتِي لَا تُوجَدُ فِيهَا يَؤْلِفُ مِنْ كَلَامِ النَّاسِ، وَمَا يُعْرَفُ عَنْ طَرَائِقِهِمْ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ الْمَقَاصِدِ وَالْأَغْرِاضِ. وَلَعِلَّ هَذَا هُوَ السَّبِيلُ فِي احتِفالِ طَافِةٍ كَبِيرَةٍ مِنْ نَقَادِ الْأَدْبِ بِالْمَعَانِيِّ، وَالذَّهَابُ إِلَى أَنَّهَا كُلُّ شَيْءٍ فِي الْعَمَلِ الْأَدْبَرِيِّ، حَتَّى مَا يَكُونُ فِيهِ مِنْ افْتِنَانٍ فِي التَّعْبِيرِ وَالصِّياغَةِ، أَوْ مَا يَبْدُوا نَهْ كَذَلِكَ، فَإِنْ مَرْجِعُهُ فِي مَذَهِبِهِمْ إِلَى الْمَعْنَى الَّذِي اسْتَدْعَى أَلْفَاظَهُ وَأَسَالِيهِهِ وَسَاقَ نَحْوَهَا.

إِنْ تَلِكَ الْمَعَانِي هِيَ الْأَثْرُ الَّذِي يَبْقِي فِي النَّفْسِ وَالْعُقْلِ عِنْدَ الْأَدْبَرَاتِ وَغَيْرِ الْأَدْبَرَاتِ، وَهِيَ الَّتِي يَحَاوِزُ تَأْثِيرَهَا الْبَيْتَةُ وَالْحَيَاةُ وَالْعَصْرُ وَالْجَنْسُ إِلَى سَائِرِ الْبَيْتَاتِ وَأَلْوَانِ الْحَيَاةِ، وَمُتَابِعُ الْعَصُورِ، وَمُخْتَلِفُ الْأَجْنَاسِ. وَلَا شَكَّ أَنَّ الْعَمَلَ الْأَدْبَرِيِّ الَّذِي يُسْتَطِيعُ أَنْ يَحْظَى بِقَبْوُلِ الْقُلُوبِ وَإِرْضَاءِ الْأَذْوَاقِ وَالْعُقُولِ هُوَ الْأَدْبُ الَّذِي يَجِدُ فِيهِ كُلُّ إِنْسَانٍ نَفْسَهُ وَحْسَهُ وَفَكْرَهُ. وَمِنْ ثُمَّ عَدَتِ الْفَلْسُفَةُ قَسْمًا مِنْ أَقْسَامِ الْأَدْبِ عِنْدَ بَعْضِ النَّقَادِ «لَأَنْ بَعْضَ الْحَكَمَاءِ اتَّجَهَ فِي تَأْلِيفِهِ وَجْهَةً أَدْبِيَّةً، أَوْ لَأَنْ بَعْضَ الْأَدْبَرَاتِ اتَّجَهُوا وَجْهَةً فَلْسُفِيقَيَّةِ(۱)». .

وَمِنْ ثُمَّ كَانَ أَكْثَرُ مَا تَنَاوَلَ النَّقَادُ الْمَعَانِيَ الَّتِي تَدَاوِلُهَا الْأَدْبَرَاتِ. وَفِي الْعَصُورِ الْأُولَى كَانَ الْكَلَامُ جَلَهُ فِي نَقْدِ تَلِكَ الْمَعَانِيِّ، وَذَلِكَ أَنَّهُمْ كَانُوا

(۱) فِي الْمَقَالَةِ الْأَدْبِيَّةِ لِلَّدَكُورِ مُحَمَّدِ عَوْضِيِّ مُحَمَّدِ صَ4

يسلّمون ابتداء بقدرة الأديب على صحة التعبير ، واهتدائه إلى ما يقوّم
الشكل ، وإلى عناصر الجمال في الصياغة ، مع التسلّيم بتفاوت الأدباء في الآخر
، بأسباب تلك الصياغة .

وقد حاول النقاد في كل عصر أن يحصوا الجهات التي ينظر منها إلى
المعانى الأدبية ، فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كادرسو
بعناية مظاهر ابتكارهم وعوامله ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعوامله
ومحسنه وعيوبه ، كما درسواها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية
العاطفة والعقل والحس . وفي كل عصر يأتي جديد يضاف إلى ما عوّلج
من نواحي المعانى المختلفة ، أو يتعمق في إحدى تلك النواحي .

وكان أول ما تناول النقاد من تلك المعانى البحث في صحتها ، والنظر
في مطابقتها لما لا ينكره العقل الإنساني ، والحقائق التي تعرفها بيئة الأديب ،
الذى يعاب ويوصف بالخطأ إذا ما حاول الخروج على ما يعرف الناس ،
أو ما تسلم عقولهم وثقافتهم وتجاربهم به . ومن الأوليات أن الأديب
ينبغى ألا يوصف بالجهل ، لأنه إذا عرف عنه ذلك فلن يقبل منه قول .
وقد ألف أبو هلال العسكري باباً طويلاً في « التنبية على خطأ المعانى
وصوابها » وذكر من أنواع الخطأ أن يكون الأديب فيها أتى به كاذباً ،
وإن كان كلامه مستقيم النظم ، مثل قول القائل . حملت الجبل ، وشربت ماء
البحر ، ومنها أن يعمد إلى الحال فيصوّره ببيانه كقولك : آتاك أمس ،
وأتيتك غداً ، وكل حال فاسد . ومنها أن يطلق الشيء على غير ما هو له
كقول الراعى :

يكسو المفارق واللبات ذا أرج من قصب مختلف الكافور دراج
أراد المسك ، فيجعله من قصب الظبي ، والقصب المعى ، وجعل الظبي
يعتّل الكافور ، فيتوّلد منه المسك ، وهذا من طرائف الغلط . و قريب منه
قول زهير :

يخرج من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغمَّ والغرقا

ظن أن الصفادع يخرج من الماء مخافة الغرق . . . وهذا نقدمه صدّيب ، لأن أبو هلال يريد للأديب أن يكون واسع الثقافة والمعرفة ، أو في المعنى الذي يتعرض له في الأقل . . وعلى الأديب أن يعرف طبائع النفوس وما تحب وما تكره ، حتى لا يجئ بما يخالف هذه الطبائع ، فيرمي بالغفلة والجهالة . لقد أخطأ الأعشى حين قال في حبيته :

وماراها من ريبة غير أنها رأت لم تشب وشابت لداتيا

فأى ريبة عند امرأة أعنظم من الشيب ؟ ومثله قوله :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا

وأعجب منه قوله أيضاً :

صدّت هريرة عنا ما تكلمنا جهلاً بأم خليد حبل من تصل

أن رأت رجلاً أعشى أضرَّ به ريب الزمان ودهر خاتل سخيل

فأى شيء أبغض عند النساء من العشا والضرر يتبيّنه في الرجل ؟ وأعجب

ما في هذا الكلام أنه قال : حبل من تصل هذه المرأة بعدي ، وأنا بهذه الصفحة

من العشا والفقر والشيب ؟

أما أبو هلال فإنه يحذر من مغالطة النفس ، فلا يقع فيها وقع فيه

الأعشى ، حين يقول :

فلا تعجبوا أن يتعين المشيب فما عُنِ من ذاك إلا معينا

إذا كان شيء بغيضاً إلى فكيف يكون إليها حبيباً ؟

وما عابوه في المعانى أيضاً ما سماه قدامة بن جعفر « الاستحالة والتناقض »

بأن يجمع الأديب بين المتقابلين اللذين يستحيل اجتماعهما ، فيزيد بن مالك

العامري في قوله :

(١) راجع كتابنا « أبو هلال المسكري و مقابلته البلاغية والقدبية » ص ١٥٧ من الطبعة الثانية .

أكف الجهل عن حلماء قومي وأعرض عن كلام الجاهلينا
ينبئ أنه يحلم عن الجمال ولا يعاقبهم، ثم ينقض ذلك في البيت الثاني
حيث يقول :

إذا رجل تعرض مستخفا لنا بالجهل أوشك أن يحيينا
فذكر أنه كاد أن يفتلك بمن جهل عليه، وهكذا ناقض الشاعر نفسه
فوقع في الخطأ. و قريب من هذا قول عبد الرحمن بن عبيد الله القدس :
أرى هجرها والقتل مثلين فاقصرروا ملامكم فالقتل أعنفي وأيسر
فأوجب أن الهجر والقتل سواء. ثم ذكر أن القتل أعنفي وأيسر ،
ولو أتى بلفظ « بل » استوى وسلم من الاستحالة والتناقض ..

وكذلك رسم قدامة للشعر صورة المعانى التي يعمد إليها الشعراء
ويتحققون بها أغراضهم ومقاصدهم بما يؤلفون في فنون الشعر ، وجعل هذه
المعانى أصولاً للإجادة ، وعد الخروج عليها عيباً من العيوب التي تقدّم
بالشعر عن بلوغ غايته . ومن ذلك قوله « إنه لما كانت فضائل الناس من
حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على
ما عليه أهل الآلاب من الاتفاق في ذلك ، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة
كان القاصد ل مدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصدراً ، والمادح بغيرها مخطئاً(١) ...
والهجاء ضد المديح فكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجن ، ثم تنزل الطبقات
على مقدار قلة أصناف الأهاجي فيها وكثرتها (٢) .. وليس بين المرثية والمدح
فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هالك (٣) .. والشيء لا يشبهه
بنفسه ، ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيطان إذا تشابهها من جميع
الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدوا فصار الإثنان واحداً ، فبقى أن

(١) نقد الشعر ٢٨ — ٤٣ (طبعة بريل — ليدن ١٩٥٦) وقد ذكر قدامة الفضائل
الأصلية المركبة ، كما شرح الإجادة بالإغراق في فضيلة واحدة أو فضيلتين من هذه الفضائل ، كما
شرح اختلاف المدائع باختلاف طبقات الممدوحين.

(٢) المصدر السابق ٤٤ (٣) المصدر السابق ٤٩

يكون التشبيه وإنما يقع بين شيئاًين ينتمياً اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها عن صاحبه بصفتها، وإنما كان الأمر كذلك فأشحن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحداد^(١)... والوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والبيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعانى كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثـر المعانى التي الموصوف مركب منها، ثم أظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه ويمثله للحس ببنعته^(٢) . . والنسيب الذى يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصباية، وظاهرة الشواهد على إفراط الوجود واللوعة، وما كان فيه من التصانى والرقـة أكثر مما يكون فيه من التخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضد "التحفظ والعزمية" ، ووافق الانحلال والرخاؤة، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض^(٣) .

هذا شيء قليل مما كتب نقاد العرب القدامى فى المعانى، وهو يمثل لوناً واحداً من ألوان كثيرة لخصنـاه هنا على سبيل المثال والإشارة، لا على سبيل الحصر والاستيعاب، وإنما إلى جانب هذا الرأى آراء كثيرة، وبخوضاً جليلة، واتجاهات موافقة إلى جانب كثير من التيارـات المضادة.

(١) المصدر السابق ٥٥

(٢) المصدر السابق ٦٢

(٣) المصدر السابق ٦٥

فكرة الصدق في النقد المعاصر

والمتتبع لتيارات النقد الحديث يرى في كثير منها اتجاهها نحو التفهم العميق للروح الأعمالي الأدبية وأهدافها ، وما ينبغي أن تكون عليه حتى تستطيع أن تساير العصر، وتجاري تيار الحياة ، وبذلك يكون الأدب معيراً عنها هي وعن الأديب الذي يعيش فيها، لا عن حياة لا يحياها الأديب، أو لا تحياها الجماعة التي يعيش بينها ، وفي هذه المطابقة بين الأدب ومشاعر الأديب وإحساس الجماعة يلتئم الصدق الفنى الذى يطالب به الأدباء، وينشد فى الأعمال الأدبية والفنية ، ليكون الشعر والكتابة والخطابة متسمة بالصدق فيما تعبّر عنه من العواطف والانفعالات والألام والأمال ، « وإذا كان الشعر يدل على الشاعر كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، فهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذى يعبر عن النقوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير (١) .

ويرى العقاد أن البارودى قد رسم في شعره صورة نفسه ، فبدأت فيه شخصيته ناصعة الوضوح ، فكان هذا سراً من أسرار عظمته : « وإذا بلغ التوافق بين خلائق المرء وديوانه هذا المبلغ فتدرك آية التعبير الصادق المبين ، أو تلك آية الشاعرية والملائكة الفنية . وموضع التفوق في شعر البارودى أنه ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة ، وينقل الخواطر العامة ، ليحسب من المتفوقين البارزين .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى للعقاد : ١١٣

فقدرة الرجل على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإدراكة عن كل سريرته من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه في غير سخاف ولا استرخاء ولا تكلف هي عنوان الحياة في تلك الشخصية ، وعنوان القوة الماضية في تلك الشاعرية ، لأنها مضت إلى غايتها من وراء الغشاوات والعراقيل والمغريات^(١).

ويبدو أن هذا الجانب من جوانب الأدب والنقد كان من أهم الجوانب التي وقع بها العقاد ، وجد في البحث عنها ، واتخذها مقاييساً من أهم المقاييس التي قاس بها الأدب والأدباء ، وقد طبق العقاد هذا المقياس تطبيقاً جيداً في نقهه اللاذع لشوقى وشعره الذى ارتفع به إلى درجة الإمارة ولقبه بها الناس شطرأً كبيراً من حياته . والعقاد في هذا النقد أو في تطبيق هذه القاعدة ينزع عن شوقى ميزة المطابقة والصدق في فنه ، أى أن شوقياً تبعاً لهذا المقياس كان لا يتصف نفسه ، ولا يعبر عن طبيعة المجتمع الذى عاش فيه ، ولم يتاثر بالعوامل التى تكون مزاج هذه الأمة فى توئها وتطلعها إلى حياة الكرامة والحرية ، وأن شوقياً إذا جرد شعره من مظاهر الصنعة والتقليد لم يبق للأدب أو لم يبق لحياة الأديب وطبعه ومجتمعه منه شيئاً .

ومن أمثلة ذلك أن العقاد تناول فيما تناول في «الديوان» هذا الجانب أو هذا المقياس الفنى ، ونشده في شعر شوقى ، ولا سيما في قصيدة رثى بها الزعيم محمد فريد ، ومطلعها :

كل حى على المنية غاد تتوالى الركاب والموت حاد^(٢)

وازان بينها بين قصيدة المعرى المشهورة :

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح بالك ولا ترجم شاد
وهي من بحرها على روتها ، وتعرض العقاد لما بدا في قصيدة شوقى

(١) المصدر السابق : ص ١٤٠

(٢) النبوقيات ٥٥٥ (مطبعة دار الكتب - القاهرة ١٩٤٦)

من روح التساؤم ، والسطح على الحياة ، ووصف باللغو والكذب كلام شوقي في فلسفة الموت والحياة ، فشرح كيف أن هذه المعانى كانت طبيعية في قصيدة المعرى ، لأنها صورة لحياته ، أو لأنها مجتمع فلسفته التي صنعتها تلك الحياة » ولقد طمع شوقى إلى معارضته المعرى في قصيدة من غر شعره ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا نذكر أنها اطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها . والمعرى رجل تيمم هذه الحياة محراً بآ ، واجتواها غالباً ، وصدق عنها سراً بــ لا بــ منها خفاياً أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غواير آثارها ، وحواضر أطوارها ، فإذا هو نظم في فلسفة الحياة والموت كتراث له فذلك مجده ، وتلك سبيله .

وأين شوقي من هذا المقام ؟ إنه رجل أرفع ما اتفق له من فرح الحياة : لذة يباشرها أو تباشره ، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير ، وما يمثل هذا ينظم الشاعر في فلسفة الموت والحياة ١.. إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها .. وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء . وإن كنت تلمع وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كــ تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية (١) .

ولا شك في أنها نجد في هذا النقد التطبيقي كثيراً من الصواب ، وليس من الصواب أن يوصف الناقد في هذا الكلام بأنه يتبعني على الشاعر أو على أدبه ، فإن الصدق عامل كبير من عوامل التأثر بالفن « فجئنا نرى قدرأ كبيراً من الصدق في المحاكاة يكون ذلك مدعاه لاغتيابنا ، وهذه اللذة التي نحس بها هي لذة مشروعة ، تكون جزءاً من الأثر العميق الذي تبعثه في نفوسنا فنون المحاكاة جميعاً . ولذلك فإن الصدق والواقعية خير من »

الوجهة الجمالية . . إن الناقد حقّ حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلاً الواقع ، لأن الصدق مصدر للذلة^(١) .

ثم إن شخصية الأديب تتجلّى أكثراً ما تتجلّى في صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره ، ولا تتجلّى في الصور التي يعرضها ، وإن كثرت ووتتابعت ، فليس الأمر أمر صور تؤلف من هنا وهناك ، ولكن الفنية الحقة هي الفنية التي تلزم الشخصية ولا تنفصل عنها ، وتفقد هذه الصور قيمتها «إذا كنا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما زادها تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النعمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعرى ما عسى أن يكون شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ؟ وما عسى أن يكون شأن شخصية تنزع من جوّها وشخصياتها المحبوطة بها لتنقل إلى جو آخر^(٢) ؟

وفي أدبنا العربي كثيرة من آيات التنبيه إلى معلم الجودة في الأدب ، وقياسه يمتد من الطبع والصدق في التعبير عن النفس ، وأثر ذلك في تقبل هذا الأدب والتأثير به ، وإلى ذلك يشير أبو عثمان الجاحظ في قوله عن الأدب إنه إذا كان معناه شريفاً ولفظه بلغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراء ، ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف «صنع في القلوب صدح الغيث في التربة السكرية . وهي فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبارية ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجملة » وروى الجاحظ مصداق ذلك قول « عامر بن عبد قيس » :

الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان . وقول الحسن — وقد سمع رجلاً يعظ فلم تقع

(١) جورج سانتيانا : (الإحساس بالجمال) ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ٤٨ (مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة)

(٢) بند توكر وتشه : الجمل في فلسفة الفن ٤٨ ترجمة سامي الدروبي (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧)

مواعظته بموضع من قلبه ، ولم يرقّ عندها — : يلهذا إن بقلبك لشراً^(١)
أو بقلبي^(١) !

وهذا الكلام ينبغي أن يتلقى بمفهومه الأعم ، فلا يقتصر الوصف بتلك
الصفات على كلام الوعظ ، لأن الوعظ ليس إلا ضرباً من الكلام، وهدفه
التأثير كسائر ألوان الأدب ، ومعنى قول الحسن لذلك الوعظ الذي لم يقع
كلامه موقعه من قلبه « إن بقلبك لشراً » لأن وعظه لم يصدر عن اعتقاد بما
يقول ، ولا انفعال بما يعظ ، وإنما كان كلاماً مصنوعاً ، يتضمن صاحبها
معانٍ مما سمع وحفظ ، فلم ينبع من مشاعره ، ولم ينبع عن انفعالات ذاتية ،
أو عواطف صادقة ؛ ولذلك وصف قلبه بأنه يخوئ شراً ، أي أنه يعلن
غير ما يخفى ، ويعبر عملاً يجد ، وأنه يقول فهو لا لا يجد فيه أثراً لقوة الإيمان ،
أو حرارة الشعور .

ولقد كثُر في النقد الحديث الحديث النظر إلى ناحية الصدق في التعبير عن
الشخصية وفي البحث عن مقوماتها ، والملاءمة بين الشخصية ومقومها من
ناحية ، وإن تراجها الفني من ناحية أخرى ، وفيما نقد به العقاد شوقياً أثراً واضح
للبحث في هذه الملاءمة بين الأدب والأدب ، وأصبح من الكلمات المأثورة ،
التي تمثل اتجاهاته وأهميته واعتباره في التقدير كلمة « الأدب هو الرجل »
أو « الفن هو الرجل » فإذا لم تتحقق هذه الكلمة أو إذا لم يتحقق ما تعنيه
هذه الكلمة فقد الأدب ، أو فقدت الفنية في الأدب مظاهرها ، كما فقدت ينبع عنها
الأصل الذي تستقى منه « ذلك أن الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما
إذا كان الشاعر مجيداً حقاً فشعره مرآة نفسه وعواطفه ، ومظهر شخصيته
كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ونفس واحدة وقوّة
واحدة ، ويختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنقاً واطفاً ، ولكن ،
شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التي تمكنت من أن تقول :

(١) البيان والتبيين ٤/٤ بتأريخ ١٩٤٨ م تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون (مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر - القاهرة)

هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان (١).

ويبلغ هذا المنهج مداه في كتاب كامل ، ودراسة مستقلة ، في كتاب « ابن الرومي » الذي ألفه الأستاذ العقاد إذ يقوم جل الدراسة فيه على هذا المنهج الذي يبحث عن الشخصية في نتاج الأديب ، ويبحث عن الصدق في التعبير عن تلك الشخصية بما لها وما عليها ، ويقول العقاد في تمهيده « هذه ترجمة وليس بترجمة ، لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ، ولأن تكون ترجمة ابن الرومي صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا في المرأة صورة ناطقة لا نظير لها فيها نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » ثم يعرض في هذا التمهيد لما وصف به ابن الرومي بأنه يغوص على المعانى النادرة ، فيستخرها من مكامنها ، ويزرها في أحسن صورة ؛ فيتساءل العقاد: ما الغوص على المعانى النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب ، إن لم يكن ذلك كله مصححاً بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير والافتتان فيه ؟ إن كثيراً من النظائر ليغوصون على المعانى النادرة ليستخرجوها لنا أصدافاً كأصداف ابن زباته وصفى الدين ، أو لآلئ رخيصة كلآلئ ابن المعتز وابن خفاجة وإخوان هذا الطراز ، وإن الغوص على المعانى النادرة فهو لعب فارغ كلعب الحواة والمشعوذين ، إن لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل أو التصوير وعلى الأوراق المالية رسوم ونقوش وأرقام وحروف ، ولكنها برسومها ونقوشها وأرقامها وحروفها لا تساوى درهما إن لم يكن وراءها الذهب المودع في خزانة المصرف ! فالإحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية التي يقاس بها سراة الكلام ». ثم يقول إن ابن الرومي هو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر في جيشه

ورديه ، والشاعر فيها يحتفل به وفيها يلقايه على عواهنه ، وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة في مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه للابتسال في عامه الأيام ، كلا ، بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه ، فللرديه منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديه أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيى في أحسن أوقاته ويحيى في أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعف حياته في أحسن الأوقات (١) .

وقد طبق الدكتور طه حسين هذا الأصل النقدي على كثير من تناولهم وتناول أدبهم ، وجعله من أهم المقاييس التي قاس الأدب بها ، ونشده في أكثر ما نقد من فنون الشعر والنشر والتأليف . وقد عرض الكتاب المرحوم « الدكتور أحمد أمين » الذي سماه « فيض الخاطر » بالدراسة والنقد ، وقبل أن يقول كلة واحدة في الموضوع الذي قصد إليه تكلم طويلاً عن أهم معالم الشخصية التي عرفها في أحمد أمين ، ووصفه بأنه جمع خصلتين حبيبتين إلى النفوس : خصلة الذكاء النافذ البعيد العميق ، وحصلة البساطة الهداءة الظرفية التي تثير الابتسام ، وقد تدفعك أحياناً إلى أن تغرق في الضحك إغراقاً . ثم يرسم له صورة دقيقة أخرى تألف من المدوه الهدى ومن الثورة الشائرة . ثم يرى الدكتور طه أنه قد أطنب وأسهل ، وبسط في المقدمة ، ولم يبلغ كتاب « فيض الخاطر » بعد ، فيقول للقارئ : « ترقق إليها القارئ الكريم ، فإن كتاب « فيض الخاطر » ليس إلا خلاصة طريقة عذبة ممتعة لها تين الصورتين ، وهذه المتناقضتان التي تؤلف هاتين الصورتين . في هذا الكتاب ذكاء أحمد أمين وبساطته ، وفي هذا الكتاب هدوء أحمد أمين وثورته . ولذلك أن تقرأ الكتاب من أوله إلى آخره ، وأن تعرض ما فيه من الفصول والمقالات على هذه الخصال الأربع ،

(١) العقاد : ابن الرومي - حياته من شعره ٨ (الطبعة الثانية - مطبعة مجازي ١٩٣٨)

فستجدها ممثلة فيه أصدق تمثيل وأقوى اهتماماً تمثل جملة وتمثل تفاريق . تراه في فصل واحد ذكياً بسيطاً ، وهادئاً ثائراً ، وتراه في فصل آخر وقد غلبت خصلة أو خصلتان من هذه الخصال على ما كتب ، فظاهر الذكاء والهدوء ، وظهرت البساطة والثررة . و تستطيع أن تلائم بين هذه الخصال كما أحببت جمعاً وتفرি�قاً ، وحذفاً وإثباتاً ، فلن يفلت منها فصل من فصول الكتاب (١) .

ولا شك أن مثل هذه الدراسة التي يبحث فيها الناقد عن شخصية الأديب ، وعن تأثيرها في آثاره الفنية إنما تمثل مذهبها من مذاهب النقد ، هو الذي يعرف بالمنهج النفسي ، وهذا المنهج يرى أصحابه أن العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية . . والمنهج النفسي هو الذي يتکفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها :

١ - كيف تم عملية الخلق الأدبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الدالة فيها ، وكيف تتركب وتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها ظارىء من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللغوية ؟ كيف تستند الطاقة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي ؟ ..

٢ - ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرئ التطورات النفسية لصاحبها ؟ ..

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللغوية التي يجدون فيها ، وبين تجارب الآخرين الشعورية وروابطهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته ؟ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ..

(١) فصول في الأدب والنقد ١٦ (مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٤٥)

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسي ، ويحاول الإجابة عليها (١).

وقد ألفت بعض الكتب القليلة التي عرضت لهذا المنهج ، وأشارت إلى بعض أعلامه من النقاد المتقدمين والمتاخرين ، وفي مقدمة هذه الكتاب الأستاذ محمد خلف الله الذي سماه «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» وقد حرص فيه على أن يبين المدى الذي يمكن دارس الأدب وناقده أن يسيرا إليه في استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب في إنشائه وذوقه ، دون أن يفقدا في بحثهما خصائص المنهج الأدبي واستقلاله (٢).

والدكتور طه أحد أولئك الذين درسهم الأستاذ خلف الله ، وشرح ما في مذهبهم النبدي من تطبيقات للمنهج النفسي ، وأرجع إلى هذا المنهج كثيراً من دراساته ونقده . فهو حين يتعرض لدراسة الغزل العربي في صدر الإسلام مثلاً يقيم درسه على أساس سيكولوجي اجتماعي ، فيبحث حياة أبناء المهاجرين والأنصار في البداية وفي الحاضرة ، ويدرس ما كان للفقر واليأس والحرمان من أثر في نفوس أهل البداية ، وما كان للثروة والغنى - حين اجتمعا إلى اليأس من الحياة العملية - من أثر في نفوس أهل الحاضرة ثم ما كان للإسلام والقرآن من أثر في نفوس هؤلاء وأولئك ، إذ حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، ونشأ في نفوسهم شيء من التقوى فيه سذاجة بدوية ورقة إسلامية «انصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلي كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها ، واستخلصوا منها نغمة لا تخلو من حزن ، ولكنها نغمة زهد وتصوف (٣)». وهو حين يبحث القصص الغرامي الذي نشأ حول هذا

(١) النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ، السيد قطب ٢٠٠ (دار الفكر العربي - القاهرة)

(١٩٤٧)

(٢) ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)

(٣) حدث الأربعاء ٢٣٧/١

الشعر يوازن بين بعضه وبعض من حيث عمل الخيال فيه ، ومن حيث انطباقه على الطبيعة الإنسانية ، ويحلل شخصياته تحليلانسانياً وبين اصطراح العواطف المتناقضة في نفوسهم ، واصفاً كل قمة بطابعها الذي يكشف عنه التحليل . وهو حين يدرس شوقياً وحافظاً ينفذ إلى طبيعتهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره ، ويلتئم من الصفات النفسية الشخصية داعيماً للنجاح أو الإخفاق في هذا الفن أو ذاك . فقد كانت نفس حافظ مثلاً « بسيطة يسيرة لاحظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت لهذه الخصال نفسها محبية إلى الناس مؤثرة فيهم ، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة البسيطة ، فأحبوا مصدره »^(١) .

كانت نفس حافظ قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستيقن من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلاً يحتذى ، ونموجاً يتأثر ، وكانت إلى هذا وذاك ترى ديننا عليها — لا أقول لنفسها ولا أقول للناس — وإنما أقول للفن والحق والتاريخ ، إلا ترى خيراً إلا سجلته ، ولا تحس معروفاً إلا أذاعته .. ومن هنا يرع حافظ في فن الرثاء ، وعلى الأخص في زعماء الوطنية ، وكان شعره لون من الخطابة يمنجه قوة غريبة تسيطر على نفوس الجماعات ، فتفعل فيها الأعجيب^(٢) .

وإذا كانت طبيعة حافظ كما يرى الدكتور طه يسيرة جداً لا غموض فيها ولا عمر ولا توارء ، فإنك لن تجد في شعره عمقاً ، ولأن حللته وأخر جنته من صورته الرايعة فلن يترك في نفسك أثراً .

أما طبيعة شوقي فشيء آخر .. معقدة يبنينا شوقي نفسه بتعقيداتها ، فيها أثر من العرب ، وأثر من الترك ، وأثر من اليونان ، وأثر من الشركس ..

(١) حافظ وشوقي ١٩٨

(٢) حافظ وشوقي ١٥٣ وانظر « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وتقديره » ١٣١

التلقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، وأصطلاحت على تكوين نفس شوقي ، فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناتها عن السذاجة . وهي بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى^(١) .

* * *

وعلى هذا النحو عنى طه حسين بهذه الجانب من جوانب النقد في أكثر كتاباته ، وسرت هذه الروح إلى كثير من النقاد ، وكانت من أبرز النواحي التي عنى بها النقد والدرس الأدبي للأشخاص أو لأعماهم الأدبية ، وأعني بهذه الناحية محاولة البحث عن معالم الشخصية في الأثر الأدبي ، أو مطابقة ما عرف منها عليه ، واتخاذ الملاعنة بينهما دليلاً على الشاعرية الناضجة الصادقة ، ولا يبق بعد الشعور الصادق الذي يناظر أثره في الأدب ، والذي نبع من أعماق الأديب ، وكروته عوامل كثيرة منها الوراثة والبيئة والثقافة وطبيعة الحياة ، لا يبق بعد هذا الشعور إلا نشدان العبارية الفنية عنه ، وتلك العبارية أيضاً تعد من أهم مظاهر الشخصية ، وأسباب الدلالة عليها . فلم تقف العناية بهذا البحث عند ذينك الناقددين الكبيرين ، بل إنك لتلتلمسهما عند كتاب كثيرين ، وعند نقاد غيرهما ، ومن أبدع مظاهر الانتفاع بهذه الجانب في نقد الأدب وتقويم الأدباء على أساسه ما كتبه الشاعر حسن كامل الصيرفي في الموازنة بين الشاعرين الكبيرين «حافظ وشوقي» ويكتفى أن نسوق مثالاً واحداً من كتابته في الموازنة بينهما في موضوع واحد ، وهو كارثة حرائق «ميت غمر» في سنة ١٩٠٢ التي ظلت النار تأكل فيها ثمانية أيام ، وفي حريق «ميت غمر» نظم حافظ إبراهيم قصيده التي يقول في مطلعها :

سائلوا الليل عنهم والناراً كيف باتت نساوهم والعذاري
ونظم شوقي قصيده التي يقول في مطلعها :

الله يحكم في المدان والقرى ياميت غمر خذى القضاء كما جرى

ويقول الصيرفي عن قصيدة حافظ إنها « صورة حية تبرز في كل آن ». لكل حادث من هذا النوع دون أن تفقد روعتها بانقضاء مnasبتها ، وهي صورة استطاع حافظ أن يجعلها رائعة تدب فيها الحياة ، لأنه استمد من نفسه ، ومن مرأى الشقاء التي لمسها في صباه وعاينها في شبابه الأول عندما التحق بالجندية ، ألواناً لهذه الصورة تبدو واضحة جلية ، واستمد من ينابيع آلامه ما بث الروح في هذه الصورة ، ولذلك نجده يثور على المجتمع ثورة . كانت مكبّة ، فأثارتها الكارثة فيقول :

أيها الرافلون في حمل الوثى يجرون للذيل افتخارا
إن فوق العراء قوماً جياعاً يتوارون ذلة وانكسارا
ويندفع ساخراً بالفوارق الاجتماعية ويندد بالأفراح التي يهدى فيها سراة
ال القوم المال الوفير يبذلونه عن سعة في مسراتهم ، وقد غفلوا عن آلام البائسين
ودموعهم ، وكأنما قد مسّ هذا الحادث جرحاً عميقاً في نفسه فيقول :
قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً ملأ العين والرؤاد ابتهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا أن ذاك اليفناء يجري نضارا
ولعلها كانت الصيحة الأولى في الشرق دوى بها الشعر على لسان حافظ
شاعر الشعب ..

أما قصيدة شوقي فإن الصيرفي يقول عن الصورة التي أراد شوقى
وضعها لهذه الكارثة إنها تبدو باهتة الألوان ، متهافة اللفظ ، مفككة
الوحدة ، على غير عادته في الوصف . ذلك أن شوقيا لم يكتبها كما يجب أن
تكتب ، ولأنه لم يحس في نفسه الألم الذي أحسه زميله ، فهي صورة مترفة
لا تعبر عن مصاب ، ولعل هذا البيت الذي قاله شوقي في هذه القصيدة
يكشف لنا عن سر هذا العيب ليكون مؤيداً لنا في الحكم إذ يقول :
مازلت أسمع بالشقاء رواية حتى رأيت بك الشقاء مصوّرا

فإن الإحساس بالرواية غير الإحساس بالشعور والتجربة، وشوقى لم يشهد من المصائب والألام ما شهد حافظ، وفي ذلك يقول الأستاذ إسماعيل مظاير «إن بين جنبي شوقى روحًا ثائرة ونفسًا متأججة»، ولكنها ثورة أشبه بثورة الرياح إذ تذهب فتيبة هو جاء، ثم لا يلبث أن تمر عليه ناعمة أو نار الشيم إذ تتأجج هندلعة الألسن في لحظة، وتتصبح رماداً في أخرى والصناعة بين يدى شوقى إنما تخضع لجماع هذه الصفات الفطرية الطبيعية.

فحديث تشتد ثورة نفسه تسمى معانى وتقوى شاعريته، فإذا خبت نارها هبطت المعانى والشاعرية معاً إلى هنرلة لم ينزل إليها الكثيرون من شعراء هذا العصر. وحيث تتأجج بحادث يمس مشاعره تلمس النار سارية بين أبياته بل بين كلماته، فإذا هدأت العاصفة ونامت طوى عليها وعلى الشعر سترا من ميوعة الفطرة ولين الطبع ينزل بشعره إلى المستوى الذى لا يحسده عليه الكثيرون من أهل صناعته (١).

سرقات المعاصرين

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالصدق والتي خاض فيها النقد المعاصر البحث في الابتكار والسرقة، وهو موضوع عن به النقد الأدبى عند العرب قديماً، ودرسه عدد من نقادهم دراسة صاحبها كثير من التوفيق، «إذ كانوا يلهجون في أكثر نقادهم إلى الموازنة بين أديب وأديب، وكان من أهم ما عنوا به في هذا المجال الفحص عن نواحي الاتفاق بين أديبين، ثم ما ينفرد به أحدهما من صاحبه، سواء كان مرجع الاتفاق أو الاختلاف إلى التفكير أم كان مرده إلى التصوير. وقد بذلوا في هذا السبيل كثيراً من الجهد، تدل في أكثرها على الذوق السليم، كما تدل على تعمقهم في فهم الأدب وقدرتهم على تحليله.

(١) حافظ وشوقى، للصيفي ٥٢ (مطبعة المقطف والمقطم ١٩٤٩) وكلمة إسماعيل مظاير في كتابه «الفكر العربي» ١٤٩١ أو ١٤٨١ في بحث عنوانه «أحمد شوقى ودلالة شعره على نفسيته»

والواقع أن الالهتداء إلى نواحي الاتباع أو الابتداع ، يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء ، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنياً على رأى مبتور أو نظرة سطحية . وإلى ذلك يحتاج الحكم بالسرقة أو بالابتكار إلى سعة في المعرفة بالأدب وفنونه ، والاطلاع الواسع على التراث الأدبي فيسائر عصوره ومواطنه ، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء ، حتى يسهل ربط القديم بالماضي ، ويعرف السابق من اللاحق ، وحينئذ يمكن الحكم بالتقليد أو بالتجديد .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة في حقيقة أمرها ، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية ، أكثر منها دراسة نظرية تخضع للأصول الموضوعة والقواعد المرسومة التي تقوم في أكثرها على المنطق والاستدلال ، وتخضع لقوانين التحديد والتقسيم .

وهذا الاتجاه يجعل للبحث في السرقات الأدبية قيمة كبيرة ، لأن الدراسة العملية في مسائل النقد الأدبي دراسة مجده ، إذ أنها تمتاز بكونها دراسة موضوعية تستعمل فيها الأحكام من تلك الموازنات الدقيقة بين الأعمال الأدبية ، واستخلاص ما حوت من فنون الجمال ، وما يكون فيها من الابتكار أو الالهتداء .

وفي مثل هذه الدراسة يختفي إلى حد كبير آخر العنصر الذاتي في الأحكام الأدبية ، ذلك الإثر الذي يغرس في كثير من الأحيان من قيمة تلك الأحكام إذا لم تكن مبنية على أساس من الموضوعية يقنع الدارس بصدق ما ذهب إليه الناقد ، وبسلوكه الطريق الطبيعي في إصدار الأحكام (١) .

وأقدم كان مجال الإفادة عند السبقين محدوداً في تلك الآثار الفنية التي خلفها الذين تقدموهم في الحياة وسبقوهم إلى الإنتاج من استطاعوا الوقوف على آثارهم إذ كانت الرواية والحفظ أهم الوسائل للنقل والإذاعة في البيشات

(١) راجع كتابنا «السرقة الأدبية : بحث في ابتكار الأعمدة الأدبية وتقليدها» : ص ٢
مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٦

الآدبية التي تعنى بتلك الآثار ، وتفيد من العناية بها معرفة بالآدب وتقاليده ووقوفا على مظاهر الإبداع عند الآدباء ، كما يفيد منها النقاد ما يعينهم على ضروب الموازنة ، والوقوف على نواحي الاحتساء أو الإغارة على بعض ما اختص به السابقون .

* * *

أما العصر الحديث فإن مجالات الإفادة فيه قد اتسعت اتساعاً عظيماً ، وكثرت المصادر التي يرجع إليها الآدباء والنقاد ، فقد كانت نهضة الطباعة عاملاً من أهم عوامل البعث في جمع شتات التراث الأدبي الذي خلفته العصور السابقة ، فأصبح جله في متناول الآدباء والنقاد ، وكان في قوة الاتصال بين الأمة العربية والأمم الأجنبية ما أدى إلى تبادل الثقافات والوقف على ما عند الفريقين من الاتجاهات المختلفة في العلم والتفكير وألوان الفنون ، ولذلك أخذ النقد المعاصر يحاول جاهداً البحث عن علاقات الآداب ببعضها البعض ، وعن العوامل المؤثرة فيها سواء كانت عوامل خاصة أم عوامل مشتركة بين الآداب العالمية .

وعلى هذا لم يقتصر نظر الآدباء على ذلك التراث الضخم الذي ورثوه عن أسلافهم ، بل تجاوزوه إلى النظر المتأمل الفاحص عن الآداب الأجنبية ، وما يمكن أن تميز به في اتجاهاتها الجديدة ، وحاول كثير من الآدباء العرب الإفادة من تلك الاتجاهات من حيث الموضوعات التي يعالجها الآدب ومن حيث الشكل والمضمون ، ومن حيث الفنون الأدبية ، وظهر هنا التأثر واضحاً عند عدد من الآدباء الذين أخذوا يعظمون من شأن الشعر الحر والشعر المرسل ، كأن هذه الإفادة قد أثرت تأثيراً واضحاً في نشأة فن الشعر المسرحي في الأدب العربي الحديث ، وفي ازدهار فن القصة التي كان لها في الآدب المعاصر كتاب مختصون برعوا في كتابة القصص الطويلة والقصص القصيرة التي ألفت للتمثيل المسرحي ، أو لقراؤها في كتب مستقلة أو لتشغل فراغاً مخصصاً لها ولكتابتها في الصحف والمجلات . وكان النقاد من وراء

هؤلاء وأولئك يتبعون الأدباء، ويبحثون عن مواردهم ومصادرهم، لينزلوهم منازلهم ، ويفحصوا عليهم بالأصلة والإبداع ، أو السرقة والاتهاب .

ولقد كان الذي دفع بعض الأدباء العرب إلى احتذاء الأجانب، وشجعهم على سرقة أفكارهم وأخيالهم، ما وجدوا في تلك الأفكار من الغرابة، والغرابة في حد ذاتها من أهم عوامل الإعجاب بالفن الأدبي ، وجذب الانتباه إليه ، وكذلك سائر الفنون والظواهر المادية والمعنوية إنما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا في الغالب بمقدار ما اشتغلت عليه من تلك الغرابة ، إذ لو كانت معروفة مألفة ما كان لها ذلك الاعتبار في العقول ، والتأثير في القلوب والمشاعر .

ثم إن هذا الشيء الغريب إنما سمي غريباً لأنه لم يشتهر بين الناس أو لم يعرف إلا في بيئة محدودة ليس فيها الآخذ أو المقلد ، وحيثئذ يكون الآخذ أو الاتباع رغبة في الإخفاء ، وتضليل السامع أو القارئ الذي يظن أنه لم يطلع على الأثر أو العمل الأدبي ، ويلجأ إلى هذا الإخفاء ليوهم الناس أنه صاحب الأثر ، أو صاحب الفكرة ، وأنه هو الذي ابتكر الجديد الذي لم يعرفه زمانه ، أو لم يعرفه أهله عن سابقتهم .

وإذا تحقق هذا العمل أو هذا التأثير النفسي كان هذا الصنيع أشنع ضروب الآخذ ، وأجر الأعمال الأدبية باسم النهب أو السرقة أو الاغتصاب ، أو غيرها من الأسماء القاسية التي أطلقها بعض قدامي النقاد ، وربما كان أجر الأسماء بهذا العمل في أيامنا هو اسم « التضليل » أو « الخداع » !

وأنت تجد تأكيداً لذلك فيما تقرؤه لبعض أدباءنا وباحثينا المعاصرين من الذين تناه لهم فرصة الاطلاع على أثر أو على فكرة أجنبية لم تسد في بيتاتهم ، ويزرون جهل قوهم بالفكرة أو صاحبها أو اللغة التي كتبت بها ، ولم تهتم لهم قراءتها فيما قرؤوا . وحيثئذ تجد هؤلاء المدعين يتشادقون بكلام غيرهم ،

ويجتذرون أفكار أجنب عن قومهم وعشائرهم . وكثيراً ما ينخدع جمهور الدارسين بتلك الأفكار التي ظنوا بعامل الخداع أنها من ابتكار ناقليها وأبتداع مترجمها ، والحقيقة الواقع أنه ليس لأولئك من فضل إلا النقل والترجمة ، ثم فضيلة الخداع والتضليل ، والاعتداء على حرمة الحق والأصالة .

ومن أبرز الأمثلة التي تؤكد وقوع بعض الأدباء المعاصرين في تلك الجريمة الفنية الكبرى ، جريمة السرقة لآثار الأجانب ، وترجمتها إلى اللغة العربية ، ثم ادعاء نسبتها إلى أنفسهم ، مأogue من الأديب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني ، وقد أشار إليه الشاعر عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، وفيها يقول : « لقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها « الشاعر المختضر » البائية التي نشرت في « عكاظ » ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة « أوديني » للشاعر شلي الانجليزي ، كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها « قبر الشعر » وهي منقوله عن هيبي الشاعر الألماني ، ولفتني آخر إلى قصيدة المازني « قتي في سباق الموت » وهي للشاعر هود الانجليزي ، ولفتني أيضاً أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها « الوردة الرسول » وهي للشاعر ولز الانجليزي ، وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها . وقرأت له في مجلة « البيان » مقالة « تناسخ الأرواح » وهي من أولها إلى آخرها من مجلة « السبكتاتور » لأدسون الكاتب الانجليزي . ومن مقالاته في ابن الرومي التي نشرت في « البيان » قطع طويلة عن العظماء ، وهي مأخوذة من كتاب « شكسبير والعظماء » تأليف فيكتور هيجو ، ومن مقالات كارليل الأدبية . وقد ذاعت هذه الأشياء ، ولو كنت أعلم أن المازني تعمدأخذها لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال ، ولكنني لا أصدق أنه تعمد أخذها . ولو أني رأيت الآن عفريتا لما عراني من الحيرة والدهشة قدر

بما عراني لرؤيـة هذه الأشيـاء هـولا أـظن أـنـي أـبرـأـمـنـ دـهـشـتـ طـولـ عـمـرـيـ، وـفـيـ أـقـلـ مـنـ ذـلـكـ بـمـرـرـ المـروـجـيـ الإـشـاعـاتـ، وـالـتـهمـ» .

ويحاـوـلـ شـكـرـىـ أنـ يـدـفـعـ عـنـ نـفـسـهـ مـظـنـةـ التـحـاـمـلـ عـلـىـ شـخـصـ صـدـيقـهـ المـازـنـىـ، أـوـ التـجـجـىـ عـلـىـ أـدـبـهـ بـكـشـفـ هـذـهـ السـرـقـاتـ الفـاضـحةـ، فـيـقـولـ «لاـ أـظنـ أـحـدـاـ يـجـهـلـ مدـحـيـ المـازـنـىـ، وـإـيـشـارـىـ لـيـاهـ، وـإـهـدـائـىـ الـجـزـءـ الثـالـثـ مـنـ دـيـوـانـيـ إـلـيـهـ، وـصـدـاقـتـىـ لـهـ» ، وـلـكـنـ كـلـ هـذـاـ لـاـ يـمـنـعـ مـنـ إـظـهـارـهـاـ أـظـهـرـتـ، وـمـعـاتـبـتـهـ فـيـ عـمـلـهـ، لـأـنـ الشـاعـرـ مـأـخـوذـ إـلـىـ الـأـبـدـ بـكـلـ مـاـ صـنـعـ فـيـ مـاضـيـهـ، حـتـىـ يـداـوىـ مـاـ فـعـلـ، وـيـرـدـ كـلـ شـيـءـ إـلـىـ أـصـلـهـ، وـلـيـسـ الـاطـلـاعـ قـاصـراـ عـلـىـ رـجـلـ حـتـىـ يـأـمـنـ المـرـءـ ظـهـورـ هـذـهـ الـأـشـيـاءـ، وـلـسـنـاـ فـيـ قـرـيـةـ مـنـ قـرـىـ النـيلـ حـتـىـ تـخـفـيـ (١)ـ.

وـقـدـ عـاـوـدـ شـكـرـىـ الـكـتـابـةـ فـيـ هـذـاـ الـمـوـضـوعـ مـرـةـ أـخـرىـ، فـكـانـ مـاـقـالـ: لـقـدـ كـانـ يـعـدـ الـاطـلـاعـ عـلـىـ آـدـابـ الـغـرـبـ جـرـيمـةـ وـتـهـمـةـ فـيـ أـعـيـنـ الـأـدـبـ إـذـ أـنـهـ مـظـنـةـ السـرـقـةـ، وـذـلـكـ لـأـنـ بـعـضـ الشـبـانـ لـاـ يـدـينـ بـدـيـنـ الـمـلـكـيـةـ فـيـ الـأـدـبــ. وـالـوـاقـعـ أـنـ الـعـقـولـ مـثـلـ التـرـبـةـ تـحـتـاجـ إـلـىـ أـنـ تـتـعـهـدـ بـمـاـ يـنـظـهـرـ خـصـبـهـ، وـلـوـ كـانـ الـمـسـأـلـةـ الـتـىـ أـتـكـلـمـ فـيـهـاـ تـافـهـةـ لـمـ تـعـرـضـتـ لـهـ، وـلـكـنـهـ تـشـمـلـ قـصـاـدـوـ مـقـالـاتـ كـثـيرـةـ تـسـيـءـ ظـنـ النـاسـ بـأـهـلـ الـعـلـمـ وـالـابـتـدـاعـ، وـتـبـعـتـ عـلـىـ الـفـوـضـيـ فـيـ الـعـلـومـ بـذـلـكـ الـأـدـبــ. وـلـقـدـ شـاعـتـ حـتـىـ لـمـ يـعـدـ يـمـكـنـ كـتـهـانـهاــ.

عـلـىـ أـنـ كـلـ أـدـبـ حـارـسـ مـنـ حـرـاسـ الـأـدـبـ، وـمـنـ وـاجـبـهـ أـلـاـ يـغـفـلـ عـنـ حـرـاستـهــ. وـقـدـ شـاعـ بـيـنـ الـأـدـبـاءـ أـنـ المـازـنـىـ قدـ أـخـذـ بـعـضـ قـصـائـدـ كـامـلـةـ مـنـ شـعـرـاءـ الـغـرـبـ، وـأـفـكـارـاـ مـتـفـرـقةـ، غـيـرـ أـنـيـ لـمـ أـتـنـهـ إـلـىـ هـذـهـ التـهـمـةـ، وـأـهـدـيـتـ إـلـيـدـ الـجـزـءـ الثـالـثـ مـنـ دـيـوـانـيـ عـلـامـةـ عـلـىـ ثـقـتـىـ وـمـودـتـىــ. وـلـكـنـ أـحـدـ الـأـدـبـاءـ لـفـتـنـىـ إـلـىـ قـصـيـدةـ «ـفـتـىـ فـيـ سـبـاقـ الـمـوـتـ»ـ فـيـ دـيـوـانـ المـازـنـىـ، وـهـىـ مـأـخـوذـةـ مـنـ قـصـيـدةـ لـتـوـمـاسـ هـوـدـ الشـاعـرـ الـأـنـجـلـيـزـىــ، شـمـ لـفـتـنـىـ آـخـرـ إـلـىـ قـصـيـدةـ

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان عبد الرحمن شكري.

« قبر الشعر » في ديوانه فإذا هي للشاعر هي المازني . وقد كنت أقرأ عرضًا في تينسون الشاعر الانجليزي ، فرأيت فيه قصيدة « الذكرى » التي قال المازني إنها له ، ثم أرسل إلى المازني بعد ذلك قصيدة « الوردة الرسول » فإذا هي للشاعر ولز الانجليزي . ونشر في جريدة « عكاظ » قصيدة « الراعي المعبد » فإذا هي للشاعر لويل الأمريكي ، وبينما كنت أحادث أحد الأدباء في شعر المازني وهو الأديب « أمين أفندي مرسى » لفتني إلى قصيدة البائمة التي سماها « الشاعر المختضر » فإذا هي من قصيدة « أو ديني » لشلي الشاعر الانجليزي ، وهي التي قالها في رثاء كيتس ، ورأيت بعد ذلك قصيدة « شوكة الحسن » فإذا هي لبيه المازني » . ثم يستطرد شكري قائلاً : « وقد نبهت المازني إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له ، ولكنه قال إنه نظمها وهو يظن أنها له ، ذلك لأنه حفظ المعانى ونسى أنها لغيره ، فيثبت له أن الآيات والمعانى متسللة ، والترجمة دقيقة جداً . فأصر على فكرته . السيكولوجية ، وقال : إن ذلك جائز في السيكولوجيا ، ولكنه وعد أن يتتجنب أمثال هذه المآخذ في المستقبل ، ولم يف ، إذ أنه بعد ذلك أنشدنى قصيدة إكليل الشوك ، والغزال الأعمى ، وهى أيضاً من هذا المآخذ . وبينما كنت أقلب مجلة « البيان » وجدت مقالاً طويلاً عنوانه « تناصح الأرواح » . منسوباً إلى المازني ، فإذا هو مأخوذه من أوله إلى آخره من مقالات أديسون . الكاتب الانجليزى الشهير في مجلة « السبكتاتور » .

« ثم اطلعت على مقالات المازني في ابن الرومي ، والجزء الأكبر منها ليس في ابن الرومي بل في العبقرية والعظام ، فإذا أجزاء كبيرة منها مأخوذة بعضها من كتاب عنوانه « شكسبير » تأليف فيكتور هيجو الشاعر الفرنسي ، وبعضها من مقالات كارل ليل الأدبية ، فنبهت المازني إلى ذلك ، فقال . ماذا أصنع ؟ .. هل أطوف على الناس أسؤالهم : هل رأوه من قبل ؟ !

« وليس الأمر مقصورةً على ما ذكر ، فإن أحد أدباء مصر وهو « مصطفى »

أفندي علوة » كان قد جمع كتابها ذكر فيه ما أخذ كثيرة زعم أن المازني [١] لأخذها من كتاب واحد فقط ، وهو كتاب « الذخيرة الذهبية » في الشعر الإنجليزي .

« وقد جمعنا مجلس فأخذ أحد الأدباء الأفضل ، وهو « عبد الحميد أفندي العبادى » ديوان المازني وكتاب « الذخيرة الذهبية » الإنجليزى ، وجعل يقارن بين أبيات المازنى وأبيات الذخيرة ، حتى أدهش الحاضرين . وقد أرسل إلى المازنى قصيدة عنوانها « الأقدار » فإذا جزء منها مأخوذ من قصيدة « قايل » للشاعر الإنجليزى « بيرون » . . .

« ولا أريد أن أذكر ما أخذ المعانى المفردة والأبيات المتفرقة . ولكنني أكتفى من المقال بذلك ما تقدرت أن أحصيه من المقالات والقصائد التي أخذت كاملة » [٢] .

ولاشك أن القارئ سيدهش أشد الدهش حين يقرأ هذا النقد المدعم بآسانيد ؛ فإذا كان أديب واحد قد استطاع أن يسطو على هذا السطو من غير اكتراش بأثر ذلك على مكانته الأدبية في البيئة التي يعيش فيها ، وفي الأجيال التالية ، فإن القراء من الأدباء وغيرهم يشعرون بالحاجة الملحة إلى إعادة النظر في أمثال ذلك من الأدباء الذين مليئوا الأسماع ، وترددت أصداء أدبهم في سماء الفن الأدبي ، وعدوا من قادته في التجديد ، وهو كما ترى سطوة واتهاب . وشتان بين الفكرة المستحدثة يؤمن بها صاحبها ويدعو إليها ، ويعده الناس بشرعا لها ، والفكرة المسروقة في وضح النهار يكشفها الأولياء والخصوم .

ودعوى التأثير السيكولوجي أو النفسي الذى دافع بها الشاعر الكاتب عن نفسه دعوى هزلة ، لأن بقاء أثر ما يقرأ فى النفس أو فى العقل الباطن لا يمكن فى هذا الكبير ، الذى ترجم ترجمة دقيقة تتبع فىها السطور

والكلمات في قصائد كاملة ، ومقالات طويلة . ولقد وقع شيء شبيه بهذا
ولكنه كان من القلة بدرجة لا ينكر جواز حدوثها العقل أو العلم ، كالذى وقع
قدما لطيفة بن العبد الذى جاء بيته :

وَقُوْفَا بِهَا صَبْرَى عَلَى مَطْيَّبِهِمْ يَقُولُونْ لَا تَهْكِمْ أَمْسِى وَتَجْلِدْ

مطابقاً ليدت أميريء القدس :

وقوافاً بها صحى على مطيرهم
يقولون لا تهلك أسي وتجمل

فلم يغير فيه إلا لفظ القافية . والتأثير السينكمولوجي في مثل هذا غير مستبعد ، إذ من المحتمل أن يكون طرفة قد قرأ بيت امرىء القيس فأعجب به . ثم استقر في عقله الباطن ، حتى إذا صاغ قصيدة ، وهي من وزن قصيدة امرىء القيس ، وأخذ في ذكر الأطلال وبكاء الديار كـ فعل صاحبها ، سبق هذا البيت بفعل الوهم والنسيان . ولكن ذلك لا يكون في نقل قصيدة كاملة . أو مقالة طويلة من لغة إلى لغة ، إذن فهي السرقة التي لا تتحمل دفاعاً ، ولا تقبل لجأاً ، وفيها الخداع وإساءة النظر بيقظة الناس . ولا عبرة بدفاع المازني عن نفسه بقوله : « لم يشغل على نفسى اتهام شكري لي بالسرقة ، لأنى أعرف من نفسى أنى لم أتعمد سطواً ، ولم أغىر على شاعر ، وإنما علقت المعانى بخاطرى أثناء المطالعة ، وجري بها القلم وأنا غافل ، لأنى ضعيف . الذاكرة سريع النسيان^(١) . فقد رأى أن وصفه بالغفلة وضعف الذاكرة وسرعة النسيان أقل خطراً من وصفه بالسطو والإغارة ، وذلك حق في معايير الأخلاق ، وإن كانت تعلمة لا يقبلها إنسان .

والمازنى — في نظر الأستاذ حبيب زحلاوى — أول من استهان بهذا الإمام، وأول من اعترف به بلا وجل، كان الإمام الأدبي مباح، وإتيانه غير مستنكر. وهكذا نراه، غفر الله له إثمه، عندما كشف المرحوم عبد الرحمن شكري سرقاته الأدبية، ودل علىها واحدة فواحدة، نراه لا ينكرونها، بل،

يعترف بها اعترافاً صريحاً لا مواربة فيه ولا التواء . . . وكان مما قال المازني في هذا الاعتراف «إن القراء ينتظرون منا كلية فيما قيل عننا في انتحال معانى شعراء الغرب ، والإغارة على قصائدهم وادعائهم . . . لقد كنا نحب أن نغضى عن هذه التهم . . . ولكن الضجة التي قامت حول هذا الموضوع ، والشماتة الحقيرة التي لم يخفها قتلى المذهب العتيق لم يجعل السكوت من الفرصة في شيء . . .

«أما ما قيل إن سرقته فقصائد بعضها ، وهو الأقل ، مطبوع في الجزء الأول ، والبعض لم يكن قد نشر بعد . ولست أدرى كيف استحصل الناس لأنفسهم أن يحرموا بآني إذا طبعت الجزء الثاني لامحالة منتحل هذه القصائد ، وهي «الراعي المعبد» و «الوردة الرسول» و «الغزال الأعمى» و «إكليل الشوك» وخمسة أبيات من قصيدة «الشاعر المحضر» وكلها منشورة في هذا الجزء منسوبة إلى أصحابها .

أما ما اتهمنا بسرقة مما ورد في الجزء الأول من ديواناً قصيدة «قى فى سباق الموت» وهي ثمانية أبيات ، وقد راجعنا قصيدة الشاعر «هود» فوجدنا في قصيدة تنا أبياتاً ليست له ، ونحن ننزل عن القصيدة كلها راضين ، ونبرأ إلى الله من تعمد أخذها والإغارة عليها ، وقصيدة «قبر الشعر» وهي خمسة أبيات نكلها إلى حظ أختها !

ولقد راجعنا الجزء الأول قصيدة قصيدة ، لنحيط عنه هـ زا الأذى ، وراجينا دواوين الشعراء التي عندنا زهادة منها فيما عسى أن يكون قد علق بخاطرنا من شعرهم ونحن لا نعلم ، فلم نعثر على شيء يجوز من أجله اتهامنا بالسرقة إلا أبيات في «رقبة حسناء» وهي لشلي ، والجزء الأخير من قصيدة «أمانى وذكر» وهي لبيرنز ، وأول هذا الجزء «يا ليت حبي بوردة» !

ولو أن ما أخذ علينا في الجزء الأول وما نهنا القراء إليه من تلقاء أنفسنا حذف لما أنقص ذلك من قيمة شعرنا ، فإن في ديوانا نحو ألف بيت ، وليس ما أخذ علينا خيرا . ولئن كان هذا دليلا على شيء فهو دليل على سعة الاطلاع وسرعة النسيان ، وهو ما يعرفه عنا إخواننا جميعا ॥

هذا دفاع المازني عن نفسه ، وهو — كما يقول الأستاذ حبيب زحلاوي — اعتراف صريح ، لا يمكن صدوره إلا عن المازني ، ودعوة مستترة إلى استلام حق الغير ، وجرأة على تزييف الحقيقة وتمويه الباطل لا يقدم عليه سوى الكاتب الذي يستوى عنده الحق والباطل ، والخير والشر ، والجمال والقبح ، والمدح والذم ... والذى زاد في خزى المازني سرقته قصة « غريرة المرأة » لجالثورزى ، وقد كشفها الأستاذ المليجى ، ونشر بعض مواقفها في صحيفة البلاغ ، ولما حالت الوساطات والشفاعات دون متابعته الجملة ، وصد عن بيان تفاصيلها في صحيفة البلاغ عمد إلى نشرها في كتيب سماه « المعول » ॥

* * *

ولا يقف ضرر هذا النقل وسرقة الأفكار ، ونسبتها إلى غير أصحابها عند تلك الأضرار الخلقية التي تهدى مبادئ الأخلاق وقواعد السلوك ، ولكن مغبتها أبعد من ذلك أثرا ، وأشد على عقلية الأمة خطرا ، فقد كان من نتيجة تلك السرقة أن اضطربت العقلية العربية ، وحدثت بلبلة في التفكير العربي ، واضطربت مقاييس الأمة في العقائد والأخلاق والأدب والفنون ، وأخذت تنظر إلى مقوماتها الثقافية نظرة زاهدة ، أو بعبارة أخرى لم تعد لها مقومات ثقافية متميزة ، وأخذت تفقد شيئا فشيئا طابعها الاستقلالي الذي بنى على مر الأجيال ، وكان لها من القوة والشخصية ما احتلت به الأمة العربية هنزلتها بين الأمم التاريخ .

(١) حبيب زحلاوي (شيوخ الأدب الحديث) ١٤٤ - ١٤٧ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٠) .

وربما أفسحت المخطوط لبعض أولئك من صدرها، حتى وصفهم بعض الناس بأنهم قادة الفكر وأعلام الأدب وزعماء الفن ، وظهر شبان استطاعوا أن يقفوا على موارد تلك الأفكار ومنابعها الأصلية في آداب اللغات الأجنبية ، فعرفوا بذلك أساس المجد الذي أحرزه شيوخهم ، فقلدوهم في سرقة الآراء الأجنبية واتهابها ، ناسبيها لأنفسهم ، ليوهموا الناس أنهم حملة الجديـد في الفكر والثقافة ، ولـيظفروا بما ظفر به أشياخـهم من دعوى الابتـكار (١) .

* * *

وننتقل بعد هذا إلى عرض طائفة من أحكام النقاد فيما يتصل بالسرقات ، ولا يعني هذا أننا نقر من وجہة نظرنا كل نقد من هذا القبيل فقد عرفنا الشوائب الكثيرة التي خالطت النقد المعاصر وأفسدته ، بما حملت معها من مذماهير التحامل والتعسف في الأحكام ، و كان كثير منها أقرب إلى السباب منه إلى النقد الصحيح . ومن ذلك ما كتب الرافعى في نقد العقاد في تسميته أجزاء ديوانه : « يقظة الصباح » و « وهج الظاهيره » وأشباح الأصيل » و « أشجان الليل » في قوله : إن العقاد رجل دعوى وتدجىل وغور ، فيسرق ويدعى الملکية ، وهو يعترف أن الأسماء ليست على مسمياتها ، إذن فهو لم يضعها ، لأنه لا يخطر مؤلف مهما كان جاهلا أن يضع أسماء على غير مسماه ، إذن فهو قد سرقها ، وهذا هو الصحيح !

ولا يعدو الحد الذي يفصل بين الأسمين ، بل يمر بالقصة وحوادثها ومعاناتها كلاما تمر الشمس من لدن تطلع إلى أن تغيب ، وظلم خلفها الدنيا ، فنبوت الحبوبة في ناحية ، والمحب في ناحية أخرى (١) .

ومهما يكن القول في هذا النقد وبوعيئه ، فقد وجد الناقد أصلا يرجع إليه فيما أراد من إثبات الإفادة في الأسماء فقط ، وهي سرقة طفيفة على فرض حصولها ، وإلا فمن الممكن لرجاع تلك التسميات إلى طبيعة الإنسان الذي تساير حياته حياة الأيام في ساعاتها المتعددة ، والفتنة إلى تغير حالات الإنسان بتغير ساعات اليوم وأوقاته ليست جديدة ، كما أن عقد الصلات بين الحالات الإنسانية وساعات اليوم ليست بتلك الدرجة من الخفاء التي تنسب معها إلى العقاد أو إلى ملكيودجيه أو غيرهما من الأدباء والعباقة ، ولا يحسب في مثل هذا حساب المتقدم أو حساب المتأخر ، وقد سمي المرحوم أحمد أمين كتبه الإسلامية بتلك الأسماء التي تشير إلى ساعات اليوم وأوقاته ، فسمى كتابا « فجر الإسلام » وكتابا « ضحى الإسلام » وكتابا « ظهر الإسلام » مشارياً في الأول إلى مطلع نور الرسالة الحمدية ، وفي الثاني إلى بروزها في سماء الحياة ، وفي الثالث إلى اكتمال ذيوعها . . وقد يمأ قال أرسسطو في كتاب الشعر : « إن النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار ، ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنس دقليس « شيخوخة النهار » وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش » (٢) . و كثيراً ما أطلق على مرحلة الشباب « ربيع الحياة » وعلى مرحلة الشيخوخة « خريف الحياة » . إذن لم يكن من الحق أن ينسب هذا القول إلى أحد ؛ إذ ليس أحد أولى به من أحد .

* * *

وهناك جانب آخر من جوانب التقليد أو السرقة عن به النقاد المعاصرون ، كما عني به النقاد القدماء ، وهو تقليد المعانى أو تقليد الصياغة

(١) على الفود ٣٤

(٢) فن الشعر لأرسططليس ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٥٩ (مكتبة الاهرام المصرية - القاهرة ١٩٥٣)

في بيت واحد أو عدد من الآيات فيأخذ ظاهر ينادي على نفسه ، أولى محاولة لإخفاء السرقة بتجديده الصياغة . وهذا النوع من التتبع أجاد فيه القدماء ودرسوا دراسة فيها كثيراً من الجودة، إذ حاولوا إحصاء المعانى، وجعلوها أقساماً منها «المشترك» الذى ليس أحد أولى به من أحد ، و«المبتذل» الذى كان مبتداً عاشم ابتدله الأدباء بكثرة الاستعمال فأصبح حكمه حكم المشترك ، ثم المعنى «الخاص» الذى يناسب إلى واحد بعينه، فإذا استعمله غيره معدّ سارقاً لأنه لا يتسمى في العادة لـ أكثر الناس ، كما تكلم القدماء في الأخذ وضرره ، وجعلوا منه الأخذ الحسن والأخذ القبيح ، وذكروا أسباب الحسن وأسباب القبيح .

أما المعاصرون فقد أكثروا من رد الآيات وأنصاف الآيات إلى أصولها ، وجعلوا من ذلك أهم الأسباب في انتقاد بعض الشعراء ، ورميهم بالتقليد والسرقة ، والعجز عن الابتكار ومن فعل ذلك العقاد الذى نقد الشاعر أحمد شوقي وعابه بالتقليد ، ولا سيما قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التى مطلعها :

المشرقان عليك ينتجان فاصيئما في مأتم والداني
وقد ذكر العقاد أن أظهر التقليد هو تكرار المأثور من القوالب
اللفظية والمعانى ، وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسرقة ، وأعز آيات هذه المرثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقة فهذا البيت :
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمر ثان
مقتضب من بيت المتنبي :

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته ما فاته وفضول العيش أشغال
وهذا البيت :

والخلق حولك خاشعون كعمرهم إذ ينصنون خطبة وبيان
شوه فيه معنى أبي الحسن الأنباري فوق تشويهه ، وذلك حين يقول
في رثاء الوزير أبي طاهر الذى صلبه عضد الدولة :

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلة
ونقول شوّهه لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به ، وإنما
يفعل ذلك اللاعبون في المعارض المتنقلة ، و قوله :

أو كان يحمل في الجوانح ميت حملوك في الأسماع والأجهان
ما خود من بيت ابن النديه في قميصته التي لم تيق صحيفه لم تستشهد
معطلا عنها :

الناس للهوت تحيل الطراد فالسابق السابق منها الجراد
والبيت هو :

دفنت في الترب ولو أنصفوا ما كنت إلا في صميم الفؤاد
على أن المعنى مرذول بلغ من ابتهاله وسخفه أن تنظمه «عوالم»
الأفراح في أغانيها ، وحسب الشاعر إلا يكون أبلغ ولا أرفع من القائلات
«أحطوك في عيني يا سيدى واتكبحل عليك» وإنه ليقول كما قلن :

ولو أن لي علم بما في غدر خبأتك في مقلتي من حذر
وقرله :

أو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد رثىت في القرآن
منظور فيه إلى بيت المعرى :
ولو تقدم في عصر محنى نزلت
وهذا البيت :

أو صيغ من غر الفضائل والعلا كفن لبست أحسن الأكفان
من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيم المسك ريا حنوطه ولكن ذاك الثناء المخالف
فما أضاف شوقي إلى هذه المعانى سوى أنه جعل الأكفان تصاغ ،
وأنه تحدلوق فقال :

فلو أن أوطاناً تصوّر هيكلـا دفنوك بين جوانح الأوطان

يريد جسداً ، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يدفن.
الفقيد النابه فيها .

وربما سرق شوقى ما لا يستحق أن يسرق ، فهذه شطنته :

« لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى »

أليست هي شطارة الشريف في إحدى مرثياته :

« لما نعاك الناعيآن مشى الجوى »

وكذلك هذه الشطرة :

« إن المنيّة غاية الإنسان »

هي من قول الشريف أيضاً :

« إن المنيّة غاية الأبعاد »

وكان القافية صدته عن اتهام الشطرة كلها ، فعاد إليها في رثاء .

فريد إذ قال :

من دنا أو نأى فإن المنيّا غاية القرب أو قصارى البعد
فأتم الغنيمة في قصيدة (١) .

وقال العقاد عن رواية « قبيز » التي ألفها شوقى إنها لم تخال من السرقة
الظاهرة في النظم ، كقول المؤلف :

كذبت على يابنة ايریاس حدار حدار من بطشى وفتکى

وهو مأخوذه بحرفه من قول الشاعر ، يعني الدنيا :

تقول لكل مستمع إليها حدار حدار من بطشى وفتکى

أو كقوله :

« تعيش هصر وتبقى »

وهي كلمات البهاء زهير مأخوذة من بيته :

تعيش أنت وتبقى أنا الذي مت عشقاً (٢) .

(١) الديوان ٦١/٢

(٢) رواية قبيز في الميزان لاعقاد : ص ١٧

وَلَا يَرَى لِبْعَضُ الْمُعَاصِرِينَ يَفْعِدُونَ مِنْ أَدْبَارِ الْذِينَ تَقْدِهِ وَهُمْ بِقَدِيلٍ ،
بَلْ يَنْقُلُونَ كَلَامَهُمْ نَقْلًا يَكادُ يَكُونُ حِرْفَيَا ، وَهُوَ كَلَامٌ سَبَقَ نَسْرَهُ فِي
صَحْفٍ وَمُجَلَّاتٍ ، زَاعِمِينَ أَنَّ تَلْكَ الْأَفْكَارَ قَدْ غَشَّتْ عَلَيْهَا النَّسِيَانُ لَأَنَّهَا
نَشَرَتْ فِي دُورِيَاتٍ لَا تَلْبِثُ حَتَّى تَزُولَ وَتَنْسَى أَوْ يَنْسَاها أَصْحَابُهَا لِكُثْرَةِ
مَا يَكْتَبُونَ ، فَيَضْمِنُهَا الْآخِذُونَ كِتَابَهُمْ دُونَ أَنْ يَشِيرُوا إِلَى مَصْدِرِهَا ،
وَالنَّقَادُ وَالْقَرَاءُ لَهُمْ بِالْمَرْصَادِ فِي عَصْرِ التَّصْفِيَةِ وَإِزَالَةِ الشَّوَائِبِ وَالْأَكْدَارِ ،
فَلَا يَلْبِسُونَ أَنَّ يَنْهَا إِلَى تَلْكَ الْجَرْأَةِ الْعَجِيْبَةِ ، وَمِنْ أَمْثَالِهِ ذَلِكَ مَا نَبَهَ إِلَيْهِ
الْعَقَادُ فِي إِحدَى كَلِمَاتِهِ فِي قَوْلِهِ : « فِي صَفَحَةِ ٧٠٨ مِنْ مَجَلَّةِ الْكِتَابِ الَّتِي
صَدَرَتْ فِي شَهْرِ دِيْسِمْبِرِ سَنَةِ ١٩٤٩ هَذِهِ الْأَسْطُرُ التَّالِيَةُ :

« إِنَّهُ فَرَضَ عَلَى أَنْ أَقُولَ لِنَفْسِي إِنِّي أَنَا الَّذِي أُورِدُهَا مَوَارِدُ الْهَلاَكِ ،
وَأَلَا أَحَدٌ فِي الدُّنْيَا مَهْمَا يَكُنْ عَظِيمًا أَوْ حَقِيرًا بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يَرِدَ مَوَارِدُ
الْهَلاَكِ إِلَّا إِذَا أَلْقَى نَفْسَهُ بِيَدِهِ فِي تَلْكَ الْمَهَالِكِ .. إِنِّي أَحَوَّلُ أَنَّ أَقُولَ هَذَا
الْقَوْلُ ، وَهَذَا الْحُكْمُ الْقَاسِيُّ أَصْدَرَهُ عَلَى نَفْسِي فِي غَيْرِ شَفْقَةٍ أَوْ رَحْمَةٍ »

وَفِي الصَّفَحَةِ ٧٨ مِنْ كِتَابِ « الْتَّائِيلُ الْمَكْسُورَةُ » لِمُؤْلِفِهِ السَّيِّدِ رَجَاءِ
النَّقَاشِ يَقُولُ :

« إِنَّهُ وَاجِبٌ عَلَيَّ أَنْ أَقُولَ لِنَفْسِي إِنِّي أَنَا الَّذِي أُورِدُهَا مَوَارِدُ الْهَلاَكِ
وَأَلَا أَحَدٌ فِي الدُّنْيَا مَهْمَا يَكُنْ عَظِيمًا أَوْ حَقِيرًا بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يَدْفَعَكَ إِلَى
مَوَارِدُ الْهَلاَكِ ، إِلَّا إِذَا أَلْقَيْتَ نَفْسَكَ بِيَدِكَ فِي تَلْكَ الْمَهَالِكِ . إِنِّي أَصْدَرَ
هَذَا الْحُكْمُ الْقَاسِيُّ عَلَى نَفْسِي فِي غَيْرِ شَفْقَةٍ وَلَا رَحْمَةٍ » ،

وَفِي مَجَلَّةِ الْكِتَابِ « .. اتَّخَذْتُ الشَّذْوَذَ وَالتَّسْكُعَ وَالْمَغَالَةَ فِي التَّأْلِقِ
خَطْطَةً لِي فِي الْحَيَاةِ وَمَذْهَبًا ، فَأَحْطَطْتُ نَفْسِي بِأَصْحَابِ الْعُقُولِ الصَّغِيرَةِ ،
وَبِأَصْحَابِ النُّفُوسِ الصَّغِيرَةِ وَأَسْرَفْتُ فِي تَبَدِيدِ ذَكَائِي ، وَفِي تَبَذِيرِ
مَا رَزَقْتَهُ مِنْ شَبَابِي . كُنْتُ أَظْنَهُ لَا يَفْنِي أَبْدُ الدَّهْرِ ، وَكُنْتُ أَجْدُ فِي
هَذَا التَّبَدِيدِ وَالتَّبَذِيرِ لَذَّةَ عَجِيْبَةَ » .

وفي صفحة ٧٥ من كتاب السيد رجاء النقاش ترد هذه العبارة بحروفها : « اتخذت الشذوذ والتسلك والمعالاة في التأنيق خطة لي في الحياة ، فاحطت نفسي بأصحاب العقول الصغيرة ، وأصحاب النفوس الصغيرة ، وأسرفت في تبديد ذكائي ، وفي تبذير شبابي الذي كنت أظنه لا يغنى أبداً الدهر . وكنت أجده في هذا التبديد لذة عجيبة » .

وفي مجلة الكتاب أكثر من خمس عبارات أو ست وردت في مقال السيد « مبارك إبراهيم » عن « أوسكار وايلد » ونقلت بحروفها في كتاب السيد رجاء النقاش الذي تكلم فيه عن أوسكار وايلد على النحو الذي تقدم ، ثم يقول العقاد : وقد رجعت إلى مجلة الكتاب ، وللبيها مقال عن « الفن المسرحي » فوجدت هذه المطابقة بين العبارات كما نبهني إليها الأستاذ مبارك إبراهيم في خطابه . . فلا أزيد هنا على نصيحة أخرى أسدلها إلى السيد النقاش ، وأترك له أن يجرد نفسه لوظيفة « النقد » التي تصدى لها في الزمن الآخر ، ليصوغ بقلم الناقد حكمه على هذا التصرف ، أو يحسن تفسيره ما استطاع ، لأنه لا يستغني عن تفسير (١) ..

ومن حق الأستاذ رجاء النقاش أن نشير إلى ما دافع به عن عمله ، وهذا ما قاله :

« أولاً : الكلام الذي نسبه العقاد للأستاذ مبارك إبراهيم ليس له ، وإنما هي ترجمة حرافية لقسم من كتاب أوسكار وايلد الصغير « من الأعمق » .

ثانياً : الكلام الذي استخدمته في كتابي هو ضرع بين قوسين ، ومنسوب بوضوح تام لصاحبها الأصلي « أوسكار وايلد » .

ثالثاً : لقد اعتمدت على ترجمة الأستاذ مبارك إبراهيم من باب اختصار الوقت ، وبعد أن تأكدت من دقة الترجمة ، ومطابقتها للأصل .

(١) العقاد (يوميات الأخبار) العدد ٢٣٧١ من السنة الحادية عشرة في ٤ | ٢٤ | ١٩٦٣ .

رابعاً : لما كان كتابي صغيراً وشعبياً فقد آثرت ألا أنقله باللهامش ، فلم أنسب أى عبارة مترجمة فيه إلى المترجم العربي اكتفاء بذكر اسم صاحب هذه العبارة مباشرة .

ولكن من حق صاحب الترجمة أن يطالب بنسبة ترجمته إليه ، ويحجب الأستاذ النقاش على ذلك بقوله : « هذه مسألة أخرى .. وهي في النهاية مسألة لا تستحق الضجة التي يريد العقاد أن يثيرها . وإن كان في الأمر خطأ فهو أمر لا يستحق إثارة الزوابع . وهو خطأ يرجع إلى سوء تقديرى لقيمة الترجمة ، فلم أكن أتصور أن كل من يترجم كلمة يحرص على نسبة إلية إلى جانب صاحبها الأصلي ، ولكن من الواضح - وأنا أعترف - أنى خطئ فى هذا التقدير (١) .

* * *

وبعد ، فلعل هذه الإشارات توقف على ناحية من أهم النواحي التي تدل على يقظة النقد المعاصر ، وعنياته بالبحث عن مظاهر الاتباع والابداع في الأعمال الأدبية الحديثة التي كثير فيها الزيف ، واقتصرت سوقها الناقفة كثير من المفلسين ، وكثير من أرباب الدهاء .

اللامعقولة الحديثة

وهذه ظاهرة جديدة ظهرت في عالم الأدب الحديث ببشرها الأستاذ توفيق الحكيم في آخر حماقاته في تأليف المسرحيات ، وظهر صداتها في سرعة عجيبة في ميادين النقد الأدبي الحديث .

وتمثل هذه الظاهرة في الدعوة إلى الخروج عن دائرة المعقول والمعرف في الأدب والفن إلى مجالات جديدة لا تقييد بالحدود المعقدة والموازن المعروفة التي تقول هذا ممكن معروف ، وذاك مستحيل غريب ،

بل تطلق العنوان للأديب والفنان ليعبر عن الممکن المعقول ، وعن شطحات الفكر وغرائب الأوهام أيضاً ، بل إن هذه البدعة الجديدة تقيم دعوتها على أساس نفور الإنسان من تكرار القيم المعقولة والممکنات ، وتعلمها إلى الغريب في عالم المجهول أو عالم اللا معقول .

ولإنماقلنا في هذه الظاهرة إنها دعوة جديدة ، وليس لها مبدأً جديداً أو فلسفه مبتكرة يراها عالم الفنون والأداب للمرة الأولى في هذا الزمان ، لأن الإنسانية قد عرفت ألواناً كثيرة من النتاج الفنى والأدبى معبرة عن أوهام وخرافات لاتمت إلى عالم الحقيقة والمنطق أو عالم المعقول بسبب من الأسباب منذ أقدم العصور في الشعر والقصص ، وفي العقائد والطقوس ، وفي الرسم والتصوير ، ولعل مثلاً واحداً عاش زماناً طويلاً ، ولا يزال شائعاً أمام عين الإنسان في الجيزة من ضواحي القاهرة ، وهو تمثال أبي الهول الذى رأسه رأس إنسان وجسمه جسم أسد ، ليكون مثلاً لاجتماع الشجاعة التي اجتمعت في ملك الوحش ، والعقل الذى يتميز به الإنسان — لعل هذا المثال وحده يكفي لإثبات وجود هذا المجهول أو اللا معقول عند الإنسان في حياته الأولى منذ أقدم الأزمان .

زعماء المعرفة :

وقد أحضن هذا العبث جماعة من الكتاب منهم (الكاتب « يونسكو » من رومانيا ، و « آداموف » من القوقاز وهو أرمني روسي ، و « بيكت » من أيرلندا ، و « بوتساتى » من إيطاليا . أما الأديب الفرنسي « جان جينيه » فهو لقيط ، وهو خارج على القانون الفرنسي ، دخل السجون وخرج عشرات المرات بتهمة السرقة ، وحكم عليه في سنة ١٩٤٨ بالأشغال المؤبدة ، وتقديم كل أدباء فرنسا ومفكريها يطلبون له العفو ، وصدر قرار بالعفو عنه .. فهذا الأديب ليس قد يحسنه ، فقد أنكره المجتمع

الفرنسي ، فأذكر هو المجتمع كله . . فهو يعيش غريباً في فرنسا ، وفي أي بلد . وهم لا يلأء الرجال الذين ولدوا في سنوات متقاربة يروون حوادث في طفولتهم ، هي التي هزتهم بعنف ، وهي التي ضللتهم في طرق أخرى غير مألوفة ، فجعلتهم يشعرون بالغربة في المنفى ، وبصورة أليمة ، كأنهمأطفال لم يرضعوا لين أمهاتهم ، فهم يحنون إلى صدر الأم ، وحنان الأم ، وتدليل الأم . . وظاهرة التدليل منتشرة في مسرحيات العبث . أو كأنهمأطفال كانوا يرضعون ثم فطموا قبل الأوان ، بموت الأم أو بخطف الأم بناء ، أو بظهور تسمم في لبن الأم . وظاهرة التسمم في اللبن منتشرة في مسرح العبث أيضاً (١) .

ويضيف الأستاذ أنيس منصور : « في كل مسرحيات العبث نجد أناساً يتكلمون أو « يهلوسون » ، أو على الأصح نجد أناساً يقفون وحدهم ، ويتعذبون وحدهم ، ويموتون وحدهم . هذه هي مشكلة فلسفة العبث ! أن الإنسان وحده ، وهو يحاول أن يكون مع غيره ، وأن يتماسك مع غيره ، ولكنها عندما يجدها الغير ، فإن الاتصال يصبح صعباً ، فإذا أصبح الاتصال ممكناً فإن هذا الغير يكون مشغولاً عنه بغيره . والنتيجة دائماً أن الإنسان يقف وحده في مواجهة نفسه وغيره والكون كله !

« هذه هي خلاصة فلسفة الأدباء العبيسين في فرنسا ، ولذلك فمسرحياتهم لا تعرض مشكلة وحلها ، وإنما تعرض موقف . وهي لا تعتمد على اللغة ، وعلى المألف من تركيب الألفاظ والعبارات ، ولا حتى على الحوار « المشغول » كالتريلوك . وإنما تعتمد على الشاعرية في العبارات والنغم والرنين . وكل مسرحيات العبث ليست مسرحيات حوادث تنمو وتكبر وتعلو وتعقد

(١) أنيس منصور: جريدة (الأخبار) في ٢٩ / ١ / ١٩٦٣ .

وتصل إلى نهاية مريحة .. إلى حل .. وإنما كل مسرحيات العبث بلا حوادث ممطردة ، ولنست بها شخصيات مرسومة محددة المعالم » .

وفي هذه الكلمات المركبة يجد القارئ معالم هذا المذهب ، ويعرف أهم أقطابه ، ويقف على العوامل النفسية والدوافع الكامنة التي وجهاهم إلى السير في هذا التأليف المسرحي العابث أو الكتابة اللامعقولة التي عدت مذهبًا جديداً من مذاهب الكتابة والتأليف في هذه الأيام .

وقد كان اتصال أدبائنا بالآدب الأجنبي ووقفهم على تياراته ، من أهم العوامل في محاولة كتابينا تقليد هذا المذهب ، والتأليف على حذوه في المحظوظ وغير المعقول ، ثم كان هذا التأليف سبباً من أهم الأسباب في إثارة النقاد المعاصرين للكتابة في هذا الموضوع ، فانقسموا فريقين : فريقاً يرحب بهذا التيار الجديد ، لما فيه من طراقة وغرابة ، ولأن الذي حمل لواءه في التأليف العربي من أعلام الكتاب المعروفيين . وفريقاً كشف عن ماهية هذا التجديد ، وبين ما فيه من الزيف الذي لا يمت إلى الفنية بسبب من الأسباب .

ولما ألف توفيق الحكيم مسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة »^(١) كتب لها مقدمة طويلة ، شرح فيه هذا الاتجاه الجديد إلى اللامعقول ، وأشار إلى شيوخه في أوروبا في العصر الحديث ، وإلى أن هذا الاتجاه غير بعيد مما ولا غريب عنا ، فقد عرفه أدبنا الشعبي وفنانا الشعبي ، وذكر الحكيم حكمته في هذا الاتجاه وضرورته وجدواه ، فـ « لولا دواعي النهضة التي تفرضها بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن

(١) طبعت في المطبعة المنوذجة ، ونشرتها مكتبة الآداب — القاهرة ١٩٦٢ .

يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهل له استعداده لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ، فإن ما ينبغي أن تخشاه هو أن يجحد فننا في قلب واحد في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات . وهذا الاتجاه الذي تسير فيه المسرحية ، وإن كان مسيراً آلا تجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية ، إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، وإن طبيعتي الشخصية من جهة ، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى ، لها دون شك ، وربما على رغمى ، دخل كبير في تكيف نوعها تكيفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلاً «اللاواقعية الشعبية الفكرية » .

إنها إذن نوع ينافق « الواقعية الفكرية » له « ابسن » و « بيراندلاو » و « شو » التي انقلبت عندي في « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « سليمان » إلى « المجازية الفكرية » بحكم الطبيعة الخاصة كذلك ، والمجتمع الشرقي . وقتئذ كما قدمت . . .

ويسائل الحكيم نفسه : أليس من التناقض الجمجم بين الشعبية والفكرية ؟ . ويجيب : ربما ظهر هذا للوهلة الأولى ، غير أنني أعتقد شخصياً ، وأحب دائماً أن أرى وأن أستخرج ، كما حدث عندي في « شهرزاد » ، من فننا الشعبي أساساً فكريأ ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً ، وليس هذا من قبيل المزاح . هاهنا الفن الحديث كله في جوهره الحقيقي ، إنه لا يريد محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور ، إنه يريد أن يكون خلقاً مستقلاً من ذات فكر الإنسان و « توليفاته » و « تفانيه » . . إنها يريد أن يقول شيئاً عندما لا يقول شيئاً . إن « بيكاسو » مثلاً عندما يصور تشكيلاً فنياً يبدو لنا بلا معنى ، وهو في الحق لا يريد أن يحمله معنى ، حتى وإن وضع تحت الصورة عنواناً ، لأن المعنى الذي يريد لا يقال وإنما يعمل ، لا يسمى باسم ، إنما يكتشف بالخلق جديداً مجولاً في عالم المعرفات . وإن عملية الكشف والخلق وجدها هي المعنى ، ولا يمكن

لأن يكون لهذا المخلوق الجديد أي معنى نفهمه نحن طبقاً للمعاذى المعروفة لدينا ، لأنه لا يتصل بعالم الجمال الذى نعرفه ، ولا بالمنطق الذى نفهمه . إنه يحول ويحور لجمال القديم إلى نوع آخر مجهول . . . جمال جديد قى فى عرفه واعتقاده .

أما جدوى هذا الاتجاه ، فإن الحكيم يرى أنه إذا نجح يضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه واعتدناه قارة أخرى مجهولة موحشة قليلاً في أول الأمر ، ولكن عندما نعتادها ونطورها سنظفر منها بثروة جديدة وأفق جدید مفتوح على احتمالات ومقدورات عديدة .

ويتمثل الحكيم لهذا الاتجاه إلى غير المعقول وما ينتظر له من نجاح ، يأثواب النساء التي أصبحت لا تزيّنها رسوم ذات معنى هن زهور ونحوها كما كان الأمر منذ عشرين أو ثلاثين عاماً ، بل مكعبات ومربعات ودوائر من أعمال الفن التشكيلي ، ثم بقع كبيرة من الألوان الصاخبة ، وكأنها قد أريقت إرقة عفوية فوق القماش . . . خطوط وألوان تحريرية مجردة من كل معنى ، ومع ذلك قد رضيت بها النساء ، وأقبلن عليها دون استئناف أو ضجيج ، واعتدن ألوانها وأشكالها ، واكتسبن أنواعاً جديدة من الزينة أضافتها إلى الألوان التقليدية المعروفة ، وسررن بهذا الخلط شبه الاعتباطي للألوان ، ووجدن فيه سحراً . . لعل سر ذلك أن المرأة لا تقيس الأشياء بعقلها ، ولا تفهم الجمال بالمنطق . وهي مستعدة دائماً أن تنفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة (٢٣) .

ويرى الحكيم أن هناك سراً خفياً في الأعمال الفنية غير المعقوله ، وأن فيها شيئاً خفياً يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ، ويستدل على ذلك بأن أجیالاً من الأطفال والصبية في بلادنا قد رددوا «ما زالوا يرددون هذه الأغنية :

يا طالع الشجره هات لي معاك بقره
تحلب وتسقيني . . .

ويتساءل الحكيم : هل لهذا الكلام معنى ؟ وما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له ؟ ويقول إنه سأله صبياً ذكرياً فطناً كان يردد عن معنده ، فاعترف بأنه لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة . . . وبرغم ذلك انتطلق يردد هذا الذشيد في نشوة ومرح ! .

ثم يقول : إن الفن الحديث قد اتجه إلى تعميق منطقة هذا الشيء الخفي ، وكانت وسيلة التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتليلة ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع لفظية ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمر بالعقل . . . وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية — وعلى الأخص في السنتين الخمسين لهذا القرن — بوادر مدرسة جديدة في المسرح ، ظهرت متمفرقة أول الأمر : « برخت » ، في ناحية ، و « أونسكو » و « بيكست » ، و « فوتيد » ، و « آداموف » ، في ناحية أخرى . ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التماسك والإصرار ، وإذا هي تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذي لم يصبح في الإمكان تجاهلها . . .

وإذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . . هي التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير قوى ، وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . . فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . وإذا كان « بيكاسو » في تجريداته وبعده عن واقعية الأسلوب قد صور الوجه الجانبي ، البروفيل ، والوجه الأمامي معاً وفي وقت واحد فقد صنع ذلك الفنان المصري القديم ، عندما صور الوجه الجانبي للرأس فوق الصدر الأمامي للجسم .

وإذا كان المذهب التكعبي في التصوير الحديث أراد بتجرياته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات جديدة فإن فن الزخرفة عندنا في المساجد والمباني والأواني قد عرف من قديم هذه التجريات الهندسية للربعات والمكعبات ، ووصل بها إلى إيقاعات بدئعة . وإذا كان النحت التكعبي يعبر عن حركة الأجسام بكتلة مكعبة أو مربعة ، فإن النحات المصري القديم في تمثال « الكاتب » الجالس القرفصاء قد عبر عن الحركة بالكتلة المربعة أربع تعبير . فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصري وجدنا العجب ، فهو قد زاول « السريالية » وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوريين على بال . ويكتفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج أو على صفحات كتاب « ألف ليلة وليلة » أو على لوحات الورق التي تمثل مبارزات أبي زيد الملالي سلامه والزناتي خليفة وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية . من ذلك صورة كنت أراها في صبای لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصميه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معاً ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل في مكانه فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه .. ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبي في مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية ، لعله أبو زيد أو « الزناتي » ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفطن إلى إصابته ، بل قال ساخراً للفارس الضارب : طاشت منك الضربة ! فأجابه الفارس : « أهتز يا ملعون ، فلما أهتز بجسمه انশطر الجسم نصفين ، ووقع على الأرض !! »

ويقول الحكم : إن هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً أن تكون هكذا ، لأن الفنان الشعبي في بلادنا - مصوراً كان أو أديباً - قد أدرك بالسلبية هذه المنطقية الفنية العميقه من مناطق التعبير الفني قبل أن يدركها الفنان الغربي ، ويضع لها المذاهب .. وهذا هو السبب الذي

دعاني اليوم إلى كتابه هذه المسرحية، فتحن أولى من غيرنا باستلهام أسماليينا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة (١٨).

ولست أحسب أن ما ذهب إليه توفيق الحكيم من تصوير غير الواقع عند من سماهم بالفنانين الشعبيين كان فناً مقصوداً، أو أن التعبير عن غير المعقول كان هدف الأدباء الشعبيين وغايتهم، أو كان سرّاً من أسرار فنيتهم لا نستطيع سبر أغواره، وإنما الذي نحسبه أن التصوير الذي مثل به الكاتب كان يمثل صورة من الصور البدائية، أو محاولة من المحاولات في سبيل الوصول إلى درجة الرسم الصحيح أو الصورة المطابقة للأصل، فإن الدقة الفنية في حاكمة الطبيعة أو الحقيقة إنما هي درجة من درجات المعرفة المقصولة، والخبرة المكتسبة بالمران والمزاولة، وليس واحد من الذين أمسكوا بالقلم أو نحوه حاول أن يقلد صورة من صور الطبيعة، إلا وكان الذي أشار إليه الأستاذ توفيق الحكيم أول صورة لتجربته الفنية في هذا المضمار، أما الدقة فإنها نتيجة تدرج في السير نحو التصحيح والإتقان، وأحسب أيضاً أن أولئك الذين سماهم الحكيم فنانين لو كانوا قد وصلوا إلى درجة متقدمة من درجات الإدراك الفني لسخطوا على مثل هذا الفن الذي يشبه العبث، ولتبرعوا من نسبة إليهم.

و كذلك سائر المحاولات الأولى في كل فن من الفنون الإنسانية تبدأ مشوههأً وناقصة، ثم يجري الفنانون عليها أيديهم بالإصلاح والتهذيب إذا وجدوا سبيلاً إلى الإصلاح والتهذيب، ولذلك أرى بعد هذه الآثار المشوهه عن الفن الحقيقي الذي يمثل نضج صاحبه وتقديره لعمله الفني .. ثم إن غير المعقول من الآراء والأفكار إنما هو ثمرة للتجربة الفجة والخبرة الناقصة، ونتيجة لفرضي التفكير التي لا تصل الأشياء بعواملها أو مسبباتها الحقيقية، كذلك كان يذهب إليه العرب الأولون من أن قطرة من دماء الملوك كفيلة بالشفاء من داء الكلب الذي عبر عنه النابغة في قوله :

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم تشفي من الكلب

وكانوا يزعمون أن القتيل تخرج من قبره هامة بعد أربعين يوماً تقول «اسقوني»، فلا تزال ترددداً، حتى يأخذ أولياؤه بشاره فيسكن، قال ذو الأصبع العدواني :

يا عمر و إلا تدع شتمي ومنقصتي أضر بك حتى تقول الهامة «اسقوني»
لأنها خرافات البيئة وأوهام المجتمع، صورها الأدباء والشعراء، وفي
بعض اعتذارات أرسطوا عن الشعراء في وقوفهم في مثل هذا غير المعقول
قوله إن الشعراء يصورون الأشياء كما يعرفها الناس، فلا يعترض عليهم
بالخطأ في مثل هذا ..

إذن لم يصور الفنان هذا - في اعتقادى - عامداً أو قاصداً، أو ذاهباً إلى
أنه ابتكار يذكره له الناس، أو يحفظه له التاريخ.

ولكن الأستاذ توفيق الحكيم يرى أن فننا الشعبي - لأنه نابع من
الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة والكون - يقول أشياء كثيرة
دون أن يد وعليه أنه يقول شيئاً . وأن هذا الخلط الذي نحسبه خلطاً ليس
إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما تتأملها نجدها مشحونة
بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفنى . ذلك أن الفنان الشعبي
لم يحاول حاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدية ، ربما عن قصور أو تقدير
أو جهل ، وربما أيضاً عن إرادة ، وكل هذا سواء . المهم أنه لا يسير في
الدروب المعروفة المعترف بها . وتلك هي الفكرة الأساسية في الفن
الحديث ، إنه قد أدرك عن يقين أن الفن التقليدي لم يعد في الإمكان
محاكاته دون الهبوط إلى التقليد العقيم .

ويقول الحكيم - بمحارة لأنصار المعقول - إن الجمال القديم قد استوى
على عرشه وما علينا إلا أن نعبده . أما الإنتاج على غراره فلغو وتسكران
لن يضيف جديداً ، ولا ينفع إلا الطلاب في تمريناتهم ، وحدائق المقلدين
لamar ترقين من حرفة حاكاة الأقدمين ، وآلاف منهم يظاهرون في كل جيل

وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم في النقل الأمين للجمال الحال . . .

« ولكن الابتكار يجب أن يستمر ، وهو لن يسمى ابتكاراً إلا إذا شق طريقاً آخر غير معروف ولا مألف ، حتى وإن كان غير مستساغ (٢٧) ولستنا نحسب أن الابتكار قد عز وجوده ، ونضبت موارده ، أو ضل طريقة إلى أهل الفن ، حتى لم يجد إليهم سبيلاً إلا عن هذا السبيل غير المعقول !!

لكن يبدو أن القلق والاضطراب الذي تعانيه البشرية في هذه الأيام ، هو السر في الهرب من الواقع المعقول إلى المجهول أو غير المعقول ، وهذا ما عبر عنه القصصي الإيطالي المعاصر « البرتو مورفيا » في تعليله لهذا الاتجاه بقوله : الحقيقة المجردة ليست فنا .. التعبير عنها هو الفن . . ولكننا نحيا في دوامة من القلق ، من شد الأعصاب . . إننا نريد أن نحيا فيها لا يظهر من الحياة . إن قصتي الأخيرة التي لم أسمها ولم أكملها بعد تسير في هذا الاتجاه (١) .

* * *

وقد انبرت أقلام بعض الكتاب للترحيب بهذا العمل الأدبي الجديد ، والإشادة بتوفيق الحكيم وفن توفيق الحكيم ، وعدوا مسرحيته فتحا جديداً في التأليف القصصي والمسرحى ، ورأى بعض النقاد أن إبداع توفيق الحكيم فيها إنما هو امتداد طبيعي لإبداعه في المسرحيات الكثيرة التي ألفها ، وذهب بعضهم إلى أن توفيق الحكيم قد بلغ في مسرحيته « ياطالع الشجرة » ذروة مجده الفني ، وأن « في هذه المسرحية من العمق والخصوصية ما لا يقل عن أي شيء كتبه بيكيت أو يونسكو ، أو أي خالق حائز معدن من معدني الفكر في العصر الحديث » ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم

(١) من حدث له مع كمال الملاخ نشرته الأهرام في ٢٤-١٩٦٣ .

إلا أن حيرته هادئة ، وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل .
وحده ، وعذابهم في العقل والقلب معاً » هذا ما كتبه الدكتور لويس .
عوض الذي يؤكّد إعجابه ، ويؤالى شناه في قوله « لو أني أردت أن .
أُسبر أعمق هذا العمل الفي العظيم لمضيّت ومضيّت أستخرج من غوره .
أجمل السكون » . وردّ لويس عوض على النقاد الذين رأوا في هذه المسرحية .
كثيراً من الطلاسم ، وأن توفيق الحكيم قد أقام بها مسرحاً لا معقول .
في العربية ، بقوله « إن في هذه المسرحية أشياء تبدو كالطلاسم للقارئ .
غير المترن ، وليس فيها طلاسم بمعنى الطلاسم ، وإنما فيها عمق شديد ، .
وذلك العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً في
توفيق الحكيم ، فهو ملازم لـ كل ما تناول بالفن من أساطير ، ولكنني .
لاأحسبني أغالي إن قلت إن توفيق الحكيم قد بلغ أعمق أعمقه في « ياطالع .
الشجرة » فهذه المسرحية عندى هي أعمق ما كتب ، وهي أدق ما كتب .
وهي أكمل ما كتب ، فهي باختصار قمة فن المسرحي حتى الآن ! . وكل .
ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً ل مختلف الأسلوب .
الجديدة في التعبير المسرحي فأخذ عن « بيراندلو » منهجه في اهتزاز .
الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم في تداخل .
الأزمنة والأمكنة ، وأخذ عن « بيكريت » و « يونسكو » وغيرهما بعض .
مناهج التعبير في مسرح اللا معقول ، دون أن يتقيّد بفلسفتهم أو يختار .
حيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، هي حيرة لا أقول إنها تبلغ .
في مجازتها أو في نفاذها أو سخريتها أو هراراتها واضطراها أو هياجها .
حيرة « كافكا » أو « بيكريت » أو « يونسكو » . خيرة توفيق الحكيم حيرة .
هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهي حيرة المجازف الخائف المتrepid من .
المجهول ، فهي إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره . وهذا يكفي دليلاً .
على أمانته العظيمة مع نفسه ولنفسه ولبيئته ولتراثه ، وهي مع ذلك كلّه حيرة .
لا تقل عمقاً وخصوصية عن حيرة كل هؤلاء ، وهو وإن كان قد فتح عقله .

كل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اغتنى بها وتمثلها في فنه أفضل تمثيل فساعدته على النمو وبلغ القام ، دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

ثم يقول : إن « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع ، رغم ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذي لم يسام توقيق الحكيم أبداً من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع العابر في نفس الإنسان بين الفكر والمادة ، وبين الله والطبيعة ، وبين الإخلاص بالعقل والإخلاص بالجسد ، بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه (١) .

وعلى هذا النحو من الإشادة والمجيد جرت أقلام كثيرة ، ولعل الأستاذ توقيق الحكيم لم يكن في حاجة إلى الإشادة والمجيد ، وقد وصل إلى ما يطمح إليه من المجد والشهرة في تأليف الكتب والمسرحيات قبل أن يخرج هذه المسرحية ليقيم بها مسرحاً للامعقولية عند العرب !!

* * *

ولكن بعض النقادو منهم الدكتور زكي نجيب محمود يرى أن اللامعقول سقد يشيع في القارة الأوربية لأسباب كثيرة منها أنها شجعت من المعقول .. وقد اجتاحت أوربا — ولا تزال تجتاحها — موجة تعلى من الجوانب اللامعولة من الإنسان . ولعلها موجة خلقتها هناك ظروف من أهمها أنهم شبعوا عقلاً حتى أتخموا ، فللعلوم الطبيعية هناك سلطان أى سلطان ، والعلوم كلها عقل صرف ، ولو اقتصر أمرها على الطبيعة الجامدة لما ضاقت النفوس ، لكن محاولات كثيرة تأخذ في الانتشار تبتغي إخضاع الإنسان نفسه لتلك العلوم ؛ ثم إن الدكتور زكي يرى أننا لم نبلغ تلك الدرجة التي نعمل بها المعقول ، لنبحث عن اللامعقول ..

وقد عقب الأستاذ العقاد على كلمة الدكتور زكي نجيب محمود ، أو بعبارة أخرى أوضح عن رأيه في هذا الاتجاه الجديد نحو « اللامعقولية » متخدداً

من كلام الدكتور زكي سبباً لإعلان هذا الرأي ، دون أن يفصح بالمناسبة . التي أثارت هذا البحث ، وهي مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم ، لم تكن هنالك ضرورة تدعو إلى الافصاح عن المناسبة لذوتها في البيئات الأدبية ، وقد كان هذا خيراً كثيراً ، لأن العقاد ترك لقلمه العنوان ليجري بأسلوبه الساخر اللاذع ليفضح عن رأيه بقوة ووضوح ، دون أن يعرض لشخصية المؤلف أو أثره المنقود . وكان مما كتب العقاد في التعقيب على كلمة الدكتور زكي نجيب محمود :

« نوافق الدكتور على رأيه في جانب واحد ، وهو جانب « اللا معقول » بصيغة المذهبية في آخرها . فإن اتخاذ « اللا معقولية » مذهبًا يلغى العقل الإنساني هو الشيء الجديد في هذه « التقليعة » الخالدة من عهد آدم وحواء . وليس في « اللا معقولية » شيء جديد غير هذه الدعوى أو هذه الدعوة التي قد وجد اليوم من يجترىء على الجهر بها ، ولم تكن قط مذهبًا يجترىء العاقل والمحنون على الجهر به في الزمن القديم .

ولو كانت الدعوة إلى « اللا معقولية » تصدر في القارة الأوروبية من أناس شبعوا عقلاً لقلنا إنها ولidea التخمة التي تضيق بها النفوس كما تضيق به العقول ، ولكن دعوة هذه المذاهب — كما يعلم الدكتور — كلهم من طائفة لم تشبع قط من العلم والعقل ، ولعلها جاوزت حد الجوع إلى حد الصيام « الدهري » عن هذا الطعام !.

وكذلك نرى أن التوسع في العلوم الطبيعية قد يكون سبباً لاطراح العقل والتحول إلى « اللا معقولية » لو كان الاشتغال بالعلم الطبيعي ومحترعاته ينقص بمقدار ما تزيد « اللا معقولية » حيثما تخلفه على النفوس والحواس والأفكار ، ولكن الواقع أن الاشتغال بالعلم ومحترعاته يزداد في الحياة العامة والخاصة ازدياداً مطرداً شاملاً يفوق كل زيادة يطمع فيها أنصار

السخف أو «اللامعقولية» . . ولا نرى ظاهرة واحدة تدل على التقصان هنا بمقدار الزيادة هناك .

واللامعقول أقدم من العلوم الطبيعية ومن العلوم المبنية ، ومن جمجم العقول بزمن طويل .

فما هي «الكوميديا» بكل معنى من معانيها ؟ إنها «أغنية العربدة» التي ينطلق فيها الناس من قيود السكينة والروبة إلى طلاقة المجنون والخلاعة ، وسورة الصخب والرقة ! .

ثُمَّ ما هو مفهوم «العربدة» نفسها بجميع اللغات ؟ إن لفظها باللغة العربية يدل على مفهومها ، وإن كلية «ريبل Revel» بمعنى العربدة ، وكلية «ريبل Rebel» بمعنى الجموح والتفرد مشتقتان في اللغات الغربية من جذر واحد ، وكلتاها حالة تنبذ القيود ، وتنطلق من المحدود . وقبل أن يوجد العالم الطبيعي والفيلسوف الحكيم وجد المهرج والبهلوان . وماذا كان يصنع المهرج «jester» بطر طوره وجلاجله وذنبه ووجهه المطلي بالأصباغ ؟ إنه أربع في «اللامعقولية» ، الحياة من كل صورة مسوخة يرسمها المهرج «بيكاسو» في تزييفه المشوه لصناعة التهريج . .

بل ماذا كان المئات من المتنكرين يصنعون في حفلات المساخر والكرنفالات وهم يتقنعون بوجوه الحيوانات والطيور ، ويلبسون المرقعات والمصبغات بلا قياس ولا تناسب في التفصيل ؟

وماذا كان «البلياشو» يصنع حين كان يحكي الرقص بالهرولة والرشاقة بالعثرات المتخبطة ، ويحكي الغناء بالنعيق والنباح ، ويحكي كل معقول موزون بشيء يناقضه في التعقل والاتزان ؟

وماذا كان زجالنا يعني حين كان يقول في أدوار الرجل «المجنون» ؟ فتحت بطيخة لقيت العجب في قلتها أربع مدائن كبار

أو كان يقول :

يالييل ياعين ما اعرفش اكدب الضفدعه شايله المركب

كل هذا كان « لا معقولية » من أبلغ « اللامعقوليات » في موضعها إذا كانت البلاغة هي مراعاة مقتضى الحال.

ومقتضى الحال هنا هو التغافل عن العقل بحالة من الحالات العارضة تنقضى وينقضى معها التهريج والعربدة، والسخف المقصد وغير المقصد.

وهذا كله قديم جدّ قديم، مضت عليه ألوان السنين قبل أن يأتِ كل الإنسان لقمة على مائدة العلوم الطبيعية، وقبل أن تنزل هذه المائدة !

وليس هذا هو « اللامعقولية » التي يلفظ بها اللاغطون اليوم . إن هذا الذي يلغطون به هو « اللامعقوللزم » الذي اجترأ عليه في القارة الأوربية من جهلوا المعقول واللامعقول ، وحسبوا أن العقل دور من الأدوار قد انتهى ، وحلت محله « مدرسة » تذكر العقل والمعقول ، وتحكم عليهما بالرجعيّة والجمود . ولم يقل بذلك أحد من اللامعقوليين الأقدمين ، لأنهم أصلاء غير مقلدين ، وغير مخدوعين .

أما الذي جد على اللامعقولية في العصر الأخير ، فأصبحت في عداد الدعوات المذهبية، فهـما أمران :

أولهما : دخول الجهلاء في ميدان الثقافة بـالملايين وعشرات الملايين ، مع سوء الفهم للفرق الواضح بين المساواة في الحقوق والمساواة في الأفكار والأراء والأذواق .

وثانيهما : شيوع الدراسات النفسية ، وشيوع مصطلحاتها التي يتخطفها أولئك الجهلاء عن الوعي الباطن والعقد النفسية ومركبات النقص ، وغيرها وغيرها من كلمات محفوظة لا يفهمونها ، ولكنهم يجترؤون من أجلها على إعلان

جهالاتهم كأنها من الحالات الباطنية التي يتساوى فيها العالم والجاهل والخبير
وغير الخبير !

وبهذا انتقلت «اللامعقولية» من موضعها الطبيعي إلى كل موضع معقول وغير معقول، وأصبحت «الهوسة» العارضة التي يستبيحها الناس متذكرين أو ذاهلين عن الصواب، مذهبًا واجبًا مفروضًا على العقول في كل حين ، بل خلقا جديدا يلغى المخلوق الإنساني الأول، ويختلفه بـإنسان آخر ليس فيه غير أخلاط العقل الباطن ، وعربدة السكارى والخلعاء، وبغير ندم وبغير حياء .. وتساوي معرض الفن الجميل ومستشفى المحاذيب !

ومن المعقول أن تحل اللامعقولية عند الكثرين محل القبول.

فقد كان هؤلاء الكثيرون يحبون في كل زمان أن يتخللوا بدعوى الذوق والفن ولا يستطيعون .. فلماذا لا يرحبون بالفن اللامعقول ، وليس أسهل عليهم من ادعاء فهمه ، ولا من إبداء هذا الإعجاب بقول غير مفهوم ؟ ولماذا يحتج العاجز عن انتهاج هذا المذهب ، وليس في الدنيا مقاييس ثابتة عليه العجز ، أو يلزم الإعتراف بوجاهة النقد الذي يوجه العارفون أو غير العارفين إليه ؟

وكيف يستطيع ناقد أن يرفض من معرضه صورة من الصور لسبب من الأسباب ؟

فالمعقول جداً أن ترافق «اللامعقولية» بهذه السهولة مادام ادعاء الفن بهذه السهولة ، وما دام بطلان النقد بهذه السهولة كذلك ؟

والمعقول جداً أن يتحدى الناقدين صاحب صورة يتساوى وضعها المعدل ووضعها المقلوب ، ويستطيع الفنان الذي صورها أن يقول إنها في وضعها المقلوب أقرب إلى الحقيقة من وضعها المعدل ، لأن الأمور تقلب في الوعي الباطن ، كما تقلب في الأحلام !

وهذا هو الجانب الوحد المعقول في «اللامعقولية» لأن المحروم من

حق المذلة قد يهون « مجنون » إذا هو لم يبادر إلى الفن الذي يعطيه حق المذلة بالذوق والتجديف والحرارة الفكرية ، وبكل دعوى يدعىها بغير دليل ، وبغير خوف من التكذيب !

إن هؤلاء « اللامعقولين » لعقلاء جداً يا دكتور زكي حين يسرحون بهذه البضاعة . . أما « اللامعقوليون » حقا فهم أولئك « العقلاء » الذين يزبون أولئك الشطار بميزان العقل ، ويطمعون في الإقناع حيث يعبّر الإقناع بما تقتضيه العقول (١) .

الوحدة في العمل الأدبي

وكان البحث في وحدة العمل الأدبي من جملة الموضوعات التي أثارها النقد المعاصر ، وذهب بعض المعاصر إلى أن مقياس الوحدة لم يعرفه نقاد العرب في نقدمهم قبل عصر النهضة ، ووصفوا الأدب العربي في عصوره السابقة بفقدان هذا الأساس الذي عرفته الآداب الأجنبية ، وحرص أدباءها على توافره فيها يكتبون من قصص ، وما ينظمون من شعر ، ووصفوا القصيدة العربية بالتفكك ، إذ تعددت فيها المعاني وكثير الانتقال من غرض إلى غرض ؛ وإن عمل لهذا التعدد بعض علماء الأدب الذين حاولوا أن يصلوا كل غرض بسابقه ولاحقة ، ويدركوا العوامل النفسية التي حدث بالشعراء إلى ذلك التعدد والانتقال ، كما نقل ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والأثار ، فبكي وشكا ، وخطاب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الخلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لا تقال لهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط

(١) المقاصد : من مقال في الأخبار في ١٦-١٩٦٣ .

الغيب حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسبي ، فشكراً شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصباية والشوق ، ليهيل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجه ، وليس متدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيه قريب من النقوس ، لانط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضاربأ فيه بسبهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيمجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكراً النصب والسرير وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضام الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميلاً وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح ، فيبعثه على المكافأة وهزة للسماح ، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل (١) ..

وهذا تعليل لبعض القصائد العربية التي كانت غاية أصحابها التكسب بها ، ومن الخطأ الذهاب إن أن الشعر العربي كله أو جله كان على هذا النحو شعر مدح واستجداء ، بل إن هذا كان مقصوراً على بعض ذوي الحاجة من الشعراء ، أما غيرهم فقط حلقوا في سماء هذا الفن ، وعالجوا فيه أنيبل الأغراض ، وعبروا أصدق تعبير عن تجاربهم وأحساسهم وعواطفهم على أننا إذا رجعنا إلى الشعر العربي ، وهو أظهر فنون الأدب عند السابقين ، لم نجد لهذا الشعر كله على نحو ما يذهب إليه أولئك النقاد من التفكك وفقد الوحدة ، فإن فيه شواهد كثيرة لا يدركها الحصر على توافر الوحدة في القصيدة العربية ، وهذا الاختلاف مرجعه على كل حال اختلاف البيئات ، وتبادر القوى والإدراك . وتأثير الطبيعة والحياة المتنقلة لا يخفى في التأثير في ألوان الفن والتفكير . وكذلك للحضارة وتقدير أسباب المعرفة أثر واضح في حصر الأذهان وتركيز الاهتمام في موضوع

(١) الشعر والشعراء ٢١/١ (دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٣٦٤ھ).

وأحد يتعقب فيه الباحث والمفكر والفنان . ولا نستطيع أن ندعى أن الأمة العربية التي أنتجت هذا الأدب الغزير قد عاشت هذه الحياة المتحضرة في سائر أطوار وجودها ، ولكن الذي لا شبهة فيه أن أدبها استطاع إلى حد كبير أن يمثل حياتها ، وأن يرسم صورة واضحة لعواطفها وتفكيرها وأمانها وأن يعبر أصدق تعبير عن خصائص هذا الجنس في تقلبه في الحياة ، وتنقله من درجة إلى درجة ، ومن موطن إلى موطن . وكذلك كانت النظرة إلى هذا الأدب متسمة بهذا الطابع ، أى أن نقاد الأدب العربي نظروا إليه في ضوء خصائص الجنس ، وطبيعة البيئة والحياة .

ولعل أقدم كلام في موضوع الوحدة ما كتبه أرسطو في « فن الشعر » . وكان فيما كتب يدرس أو ينقد الأدب اليوناني ، وأظهر أو وانه التي كان لها شأن في الحياة الفنية للأمة اليونانية ، وقد مجد أرسطو هو ميروس من هذه الناحية ، ناحية الحرص على وحدة الفعل في الإلياذة والأوديسا ، وهو ميروس هو المقدم ، وله في كل شيء المقام الأعلى في نظر أرسطو ، وقد أصاب شاكه الصواب في هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ، إذ أنه حينما ألف « أوديسيا » لم يرو جميع حوادث حياة أودوسوس ، أنه جرح في فارتاسوس وظاهرة بالجنة حينما احتشد الإغريق — لأن هذين الحادثين لا يرتبطان ب بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالا . وإنما ألف أوديسيا لأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي نقصده ، كذلك فعل في الإلياذة . أى أن أرسطولا يستجيد الشعر بكثرة ما يروى من الأحداث ، وإنما بما يكون بين هذه الأحداث من وحدة وترتبط ، بحيث تكون الحادثة نتيجة حتمية أو احتمالية لسابقتها . ووحدة الخراقة لا تنشأ — كما يزعم البعض — عن كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لاحد له من الأحداث التي لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحدا .. وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك في الخراقة ، لأنها

محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً وتماماً، وأن تؤلف الأجزاء ب بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملحوظة لا يكون جزءاً من الكل (١) .

وكذلك قال إن المحاكاة، سواء كانت قصصاً أم شعراً، يجب أن تؤلف ب بحيث تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتيج اللذة الخاصة به . وفرق أرسطو بين التأليفات والقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال الزمان لرجل واحد أو عدة رجال ، وهي حادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً ، فكما أن معركة سلامين البحريّة والمعركة التي خاضها القرطاجينيون في صقلية قد وقعتا في نفس الوقت ، دون أن تهدا إلى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان غالباً ما يأتي حادث عقب حادث آخر دون أن تكون بينهما رابطة . ييد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة . ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هو ميروس سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشا حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا كانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة . بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث ، وهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الواقع الأخرى على أنها دخائل أو أحداث عارضة . أما باقي الشعراء فيولفون قصائدتهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء « أى أنهم لا يتغذون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات ، وإن كونت في مجموعها فعلاً يبدو واحداً ، وهم كذلك إنما يتعلّقون بالحوادث الفرعية ، ويفصلونها عن الفصل الرئيسي (٢) .

(١) فن الشعر لأرساطاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٤٦ .

(٢) المصدر السابق ٦٥ وما بين القوسين من هامش الترجمة .

وهذا النقد كما نرى يعالج الوحدة في شعر الملاحم الذي نبغ فيه شعراء اليونان وعلمهم هو ميروس الذي يمجده أرسطو ، ويذهب إلى أن أجود مثل الشعر تمثل في شعره ، وقد رأينا أن أرسطو يصرح بأن معظم الشعراء الذين عرفهم لا يتحررون تلك الوحدة ، أو أنها مفقودة في أعمالهم الأدبية ، بسبب تعدد الأشخاص ، أو تعدد الأحداث ، أو تعدد الأزمان ، أما هو ميروس فقد كان يعتمد الوحدة والعمق في تحليل الشخصية والفعل وهذا ما لم يجده في شعر غيره من الشعراء الذين عرفهم .

* * *

أما نقاد العرب أو أكثرهم فكانت الوحدة عندهم تمثل في البيت الواحد ، كانوا يرون أن كل بيت من أبيات القصيدة يجب أن يكون مستقلًا يعنده ، كما هو مستقل في تفعيلاته وموسيقاه ، وموسيقى الشعر الكلية إنما تتتمثل في تكرار الموسيقى الجزئية الممثلة في كل بيت من الأبيات . ومعنى ذلك أنهم ينشدون المتعة الفنية في كل بيت على حدة ، ويرون تبعاً لذلك أنه لا تتوافر تلك المتعة إلا بتوافر الاستقلال في هبتي البيت ومعناه ، وقد تتوالي الأبيات وتتتابع في علاج غرض واحد ، ولكنك على الرغم من ذلك واجد في كل بيت ما تنشد من إمكان استقلاله هذا الاستقلال ، ومن اليسير عليك في أغلب ذلك أن تنقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى موضع آخر من غير أن تحس شيئاً من الاضطراب في تتابع الأبيات ، أو من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه ؛ أو أفسدت معانيه أو صوره .

وكان لفكرة المثل السائِر أثراً في هذا المقياس الذي تعلق به نقاد العرب ، وأساس ذلك المثل السائِر العبارة البالغة حدتها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجري البيت ، وهو أقل وحدات العمل الشعري ، على الألسنة ، ويكون صالحاً للاستشهاد فيها بعرض من الأحوال المماثلة ، ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره ، وكان هذا هو السر في وصفهم فلانا

من الشعراء بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت . . .

وكان هذا أيضاً - فيما نرى - هو السبب في عدم احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيناً من عيوب الشعر التي يجب على الشاعر المجيد أن يتتجنبها ، وقد عد قدامة بن جعفر هذا العيب من عيوب ائتلاف المعنى والوزن ، وسماه « المبتور » الذي هو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كال يوم كان على أمرى ومن لك بالتدبر في الأمور
فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى ، ولكنه أثني في البيت الثاني ،
بتمامه ، فقل :

إذا ملكت عصمة أم وهب على ما كان من حسلك الصدور
وقال أمرؤ القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حجر ذى القباب
فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتمه في البيت الثاني ، وقال :

أرجى من صروف الدهر لينا ولم تغفل عن الصنم الصلب (١)
وعند أبي هلال العسكري أن هذا العيب يسمى « التضمين » وهو أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني ، والبيت الأول يحتاج إلى الآخرين ، كقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قبل يغدى بليلي العامرة أو يراح
قطاة عزها شرك فبات تجاذبه وقد علق الجناح

(١) انظر نقد الشعر لقدامة ١٤٠ (طبعة ليدن) .

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني ، وهذا قبيح^(١) .

* * *

على أننا نجنب الصواب ونتعدى الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن وحدة البيت في الشعر هي المقياس الثابت لدى نقاد الأدب العربي كلهم ، فإن فيهم كثيراً من النقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلامُح بين أجزاء العمل الأدبي حتى يكون كالمجسدة الواحدة ، يؤدى كل عضو فيه وظيفته ، ولا يقوم إلا بغيره من أجزاء الجسم في تآلف وتناسق ، وسنرى كلاماً صريحاً واضحاً يدل على تعرف أولئك النقاد وتباهيهم إلى مقياس الوحدة الكاملة في الأعمال الأدبية بصفة عامة وفي الشعر بخاصة ، من ذلك قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦) :

«وتتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أناأشعر منك ! قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وأبن عمه ! . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبو الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبني ! قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه^(٢) .

إذن فمقياس الوحدة قد فطن إليه نقاد العرب ، وفطن إليه قبلهم شعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتبع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخوه ، وكانوا يرون من علامات التكلف أن يستكره الشاعر الأبيات فيضع البيت حيثما اتفق من غير رعاية لتساوق الأبيات وارتباط بعضها ببعض .

وأصرح من ذلك تشيه القصيدة في مجموعها بجسد الإنسان في كلام الحاتمي (ت ٣٨٨) : مثيل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتى

(١) انظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ٣٦ .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١ / ٣٦

انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذاعاته تخون محاسنه وتعني معامله . وقد وجدت حذاق المقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يخنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويفهم الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البلاغية والخطبة الموجزة ، لا ينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوفيق خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانيه في أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونحو دراسه (١) .

وفي هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها في الرسائل والخطب الموجزة ، بعكس الخطب الطويلة التي يكرر فيها الاستطراد وتتعدد الأغراض ، أما الشعر فإن الحرص على تحقيق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مرادهم من الإجاده والإبداع .

والكلام المفصل في هذا الموضوع ما كتبه ابن طباطبا العلوى في تأليف الشعر ، وذلك في قوله « ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنسجم له معانها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يساعد كلية عن آخرها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفرد كل مصراع ، هل يشا كل ما قبله . . وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيساً فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة

باختصارها : لم يحسن نظمه . بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أو لها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفماحة وجزالة الفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خرجاً لطيفاً ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تناقض في معاناتها ، ولا وهى في مباناتها ، ولا تتكلف في نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقرًا إليها ، فإذا كان الشعر على هذا المثليل سبق السامع إلى قرأفيه قبل أن يتمتى إليها رواية (١) .

وإذا كان احتياج البيت إلى ما بعد ليتم معناه معدوداً من عيوب الشعر عند جماعة من النقاد ، فليس هو بالمعيب عند جماعة ، بل يرون ذلك شيئاً طبيعياً ، ويرون فيه دليلاً على التماسك بين أبيات القصيدة كالتماسك بين الجمل والفرقارات في العبارة المنشورة ، ومن هؤلاء ضياء الدين بن الآثير الذى يقول إن المعيب عند قوم هو « تضمين الإسناد » وذلك يقع في بيتهين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور ، على أن يكون الأول منهما مسندأ إلى الثاني ، فلا يقوم الأول ، ولا يتم معناه إلا بالثاني ، وهذا هو المعروف من عيوب الشعر ، وهو عندي غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك يوجب عيبياً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفرقتين من الكلام المنشور في تعلق إحدهما بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون متفق دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ متفق دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير .

والفرق المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إني كان لي قرين ، يقول إإنك لمن المصدقين ، إذا متنا وكنا تراباً وعظاماً إنا لمدينون » فهذه الفقر

(١) عيار الشعر ١٢٤-١٢٧ (طبعة المكتبة التجارية - القاهرة ١٩٥٦) .

الثلاث الأخيرة من تبسط بعضها ببعض ، فلا تفهم كل واحدة منها إلا بالي تليها ، وهذا كالآيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان ذلك عبياً لما ورد في كتاب الله عز وجل . وكذلك ورد قوله تعالى في سورة الصافات أيضاً « فإنكم وما تعبدون ، ما أتكم عليه بفاثتين ، إلا من هو صال الحجيم » فالآياتان لا تفهم إحداهما إلا بالأخرى . وهكذا ورد في قوله عز وجل في سورة الشعراه « أَفَرَأَيْتَ إِنْ مَتَعْنَا هُمْ سَنَنِين ، ثُمَّ جَاءُهُمْ مَا كَانُوا يَوْمَ دُونَ ، مَا أَغْنَى عَنْهُمْ مَا كَانُوا يَمْتَعُونَ » فهذه ثلاث آيات لا تفهم الأولى ولا الثانية إلا بالثالثة ؛ ألا ترى أن الأولى والثانية في معرض استفهام يفتقر إلى جواب ، والجواب هو في الثالثة ؟

أما في الشعر فقد استعملته العرب كثيراً ، وورد في شعر فهو شعرائهم فمن ذلك قول الشاعر :

ومن البلوى التي لد س لها في الناس كنه
أن من يعرف شيئاً يدعى أكثر منه
ألا ترى أن البيت الأول لم يقسم بنفسه ، ولا تم معناه إلا بالبيت الثاني ؟ ومنه أيضاً قول أمريء القيس :

فقلت له لما تتطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإاصباح منك بأمثل
و كذلك ورد قول الفرزدق :

وما أحد من الأقوام عدوا عروف الأكرمين إلى التراب
بحتفظين إن فضلتمونا عليهم في القديم ولا غضاب
و كذلك قول الشاعر :

لعمري لرهط المرء خير تقية عليه وإن عالوا به كل مركب
من الجانب الأقصى وإن كان ذاغني جزيل ، ولم يخبرك مثل مجرب

فقد قاس ابن الأثير الشعر في حاجة البيت منه إلى البيت الذي يليه بأرفع مثل البلاغة ، وهو القرآن الكريم ، الذي ترتبط فو اصله وآياته ، كما استشهد على رأيه بكلام الشعراء الذين أجمع العارفون بالشعر ورجاله على أنهم خوله وأعلامه .

* * *

ذلك رأى علماء العرب ونقادهم في القديم . فإذا جئنا إلى العصر الحديث أفيينا عودة إلى هذا المقياس ، ومحاولة لتطبيقه أو نشادانه في أدب المعاصرين . وقد وجدنا أمثلة كثيرة للعنایة بمقاييس الوحدة بين مقاييس النقد الحديثة؛ وكان ذلك من الذين اطّلعوا على مثل ما عرضنا من الآراء عند العرب وعند غيرهم قديماً وحديثاً ، وقد ظلت مقاييس النقد عند أرسطو متسلطة على الأحكام الأدبية حتى هذا العصر .

وكان في طليعة النقاد العرب المعاصرين الأستاذ العقاد الذي نقد شوقيا في جملة ما نقدمه به بفقد الترابط والوحدة في أكثره شعره ، حتى لقد يكون من السهل أن تتزعزع أكثر أبيات قصائده من مواضعها ، وتضنهما حيثما اتفق ، من غير أن تخسر شيئاً ، أو يغيب عنك غرض أراده الشاعر . وقد ذكر العقاد أن العيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقى وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشياط والمداخل ، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لاغلامهم عيوب أربعة ، هي بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيق الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجي عن المدنية ، ومن صور الأبساطة والسيجاجيد - كما يقول ما كولي - عن نفائس الصور الفنية .

ثم تكلم العقاد عن العيوب الأولى « التفكك » وهو عنده أن تكون القصيدة مجموحاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليس هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان

والقوافي المتشابهة أكثر من أن تُنْصَتِّي ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعaries
وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثيلها
دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز. ولتو فيه البيان قال
العقاد: إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تماماً يكمل فيها تصوير خاطر
أو خواطر متجانسة ، كما يكمل المثال بأعضائه ، والصور بأجزائهما ، والحنن
الموسيقى بأغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك
بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها
بمقام جهاز من أجهزته ، ولا يعني عنه غيره في موضوعه إلا كما تغير الأذن
عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت
المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدةها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير
ذلك حتى فنون الهمج المتأدين ، فإنك تراهم يلتهمون بين ألوان الخرز
وأقداره في تنسيق عقودهم وحلاتهم ، ولا ينظمونه جزاً إلا حيث تنزل
بهم عمایة الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية في الجمالية
ودمامنة الفطرة ،

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ
لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كامشاج
الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدقيقة لا يتميز
 لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . وكلما استغل الشيء في مرتبة
الخلق صعب التمييز بين أجزائه . . .

إنك كلما شارفت فترة من فترات الإضلال في الأدب ألفيت تشابها
في الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلاً في روح الشعر وصياغته ، فلا
 تستطيع منها جهدت أن تسم القصائد بعنوانين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهاها ،
 لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعنوانين تلخص بالموضوعات ،
 ورأيهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه ، لا عضواً متصلة
 بسائر أعضائها ، فيقولون : أثغر بيت ، وأغزر بيت ، وأشجع بيت ، وهذا

بيت القصيدة ، وواسطة العقد . كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القرية التي تنظم هذا النظم وبصمات النور متقطعة ، لا كوكب صاعد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية ، أو كأنما هي ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية . ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة ..

وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سالفه ، أو وسطه في قته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبعك النظر إليه عن هندسته وسكنه ومزاياه .

ثم يطلق العقاد على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها :

المشرقان عليك ينتجان
قصيمها في مأتم والدانى

لقب « كومة الرمل » ، ويسأل من يشاء أن يضعها على أي وضع ، فهو يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت ؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسته تختل ، ومن هزاها تنتسخ ، ومن بناء ينقض ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجرها .

وأتى العقاد بعد ذلك على القصيدة كارتها شوقي ، ثم أعادها على ترتيب آخر يبتعد جدلاً عن الترتيب الأول ، ليقرأها القارئ المرتاب . ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتلة لاروح لها ، ولا سياق ولا شعور ينظمها ، ويفلسف يبنها (١) .

وفي دراسة العقاد لابن الرومي جعل الوحدة في شعره من أهم مميزاته . شخصيته الفنية ، فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه

وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة
النظمتين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة
يضمها سطط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى
فيه النسق توالياً يستعصى على التقاديم والتأخير والتبدل والتحريف . خالف
ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة كلاً واحداً ، لا يتم إلا ب تمام المعنى
الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ،
وتتحمّر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جميع جرائها
وأطراها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة ^(١) ..

أما الشاعر العراقي جميل صدقى الزهاوى فإنه لا يرى أن يوجده أى لوم
إلى من أطال قصيده ، وجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات
بيتها ، وإن كانت ضعيفة فتعمق القارئ أو السامع بألوان مختلفة من الأدب
في القصيدة الواحدة ؟ على أن يكون بين مطلب ومطلب فاصل ^(٢) ..
ويؤكد الزهاوى هذا الرأى في قوله : وللشاعر أن يجمع في بعض قصيده
أكثر من مطلب ، بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة ،
وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس ، فإنهم لا يأتيان
إلا في صورة أمواج هي فورات النفس أو ثوراتها ، يستقل كل منها عن
الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بياقة من مختلف الأزهار مع تناسق
في ألوانها ..

ويكرر الزهاوى هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر في القصيدة
أندفادات في الفكر ، كالأمواج يعقب بعضها بعضاً ، فاستحب ألا يغير
الشاعر منها إلا ما كانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة ..
ومن الناقدين من لا يعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب أو
لشعراء العرب السابقين . وليس الشعر كالعلم لتستوى في الأخذ به الأقوام

(١) ابن الرومي : حياته من شعره — الطبعة الثانية ١٩٣٨ .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

على تفاوت مشاربهم ونزاعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ،
إلا إذا كان عاماً تتحسس به الإنسانية كلها في الشرق والغرب ، وذلك نادر :
قلدت أهل الغرب في الشعر ناس وإذا الشعر أنفه مجده

ما دروا أن الشعر في كل أرض هو من نفس أهلها منزوع (١)
وهذا الرأي في الشعر العربي تؤيده الظواهر الجديدة في شعر بعض
شعراء الغرب المحدثين التي يرى فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ، فهم
يرون أن الوحدة لا ضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد
الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة ، لا نظام ولا انسجام فيه ، وما دامت
الحياة الحقيقة من يجأ مضطرباً من الأشياء ، فالفن بالمثل يكون من يجأ
مضطرباً من الأشياء (٢) .

ويهاجم محمود العالِم وعبد العظيم أنيس علمين من أعلام النقد المعاصرین
هما الدكتور طه حسين والأستاذ العقاد، فيجعلانهما من المدرسة القدیمة ،
ويقولان «كما كان نقاد العرب القدامی يعدون بيتاً من الشعر أبلغ ما قالته
العرب ، وبيتاً آخر أبهج ما قالته العرب»، وبيتاً ثالثاً أمدح ما قالته العرب ،
وإلى غير ذلك من أفعال التفضيل ، لا يزال نقادنا وأدباؤنا من المدرسة
القدیمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد ، أو الیت المفرد ، لما فيه من
أسلوب رائق ومعنى شائق . فالعقاد مثلًا يتّرنم بهذا البيت :

وتكلفت عيني فخذ خفيت عن الطول تلفت القلب
فلا تلبث أن تقرر أنه يساوى عنده ألف قصيدة ، لماذا ؟ لأن العقاد ،
مثله في ذلك مثل بقية القدامی ، لا يحصر بالظاهرة الأدبية في الوحدة العضوية
المتكاملة للعمل الأدبي ، وإنما في البيت ، في المعنى ، في النادرة اللطيفة ، في
العبارة المترفة (٣) .

(١) المصدر السابق : ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . ٩٠ تقلد عن «السنة الكلاسيكية في الشعر»

The Classical Tradition in Poetry-By Gilbert Murray-p. 156.

(٣) في الثقافة المصرية ٤٣ .

ويرد عليهم العقاد بأن ما نادى به هذان الكتابان من الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليس شيئاً جديداً ، بل هو قد ذكره منذ أربعين سنة (١) .. ويعود الكتابان إلى مهاجمة العقاد ، ويقولان إن المصاداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه ، أما الحقيقة التي لا تحتاج إلى مجهد كبير في برهانها ، فهي أن العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءه وأبعده ، ولم يتحققه لا في موقفه النقدي ، ولا في شعره الذي نشره ، أو لعله أقرب إلى الدقة أن نقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام هي وحدة الموضوع ، ووحدة الخاطر ، ووحدة المعنى ، ووحدة العنوان ، لا أكثر ولا أقل .

ويرى أن هذا هو جو نقده لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، يقول في الديوان « أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليس بالوحدة المعنوية الصحيحة » فالوحدة الفنية عنده هي « الوحدة المعنوية » لا « الوحدة العضوية الحية » .. إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقاً ، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية ، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية ، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة ، وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي يشير إلى أن ابن الرومي « جعل القصيدة كلما واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العنوانين ، وتنهض فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداتها ، وتفرغ جوانبها وأطراها » . ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد للأمر عن مجرد وحدة الموضوع ، ووحدة العنوان . أما الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، أما اعتبار القصيدة بنية حية فكلام ردده (٢) ..

(١) أخبار اليوم في ٢٧ - ٢ - ١٩٥٤ من مقال عنوانه « إلى أدعية النقد ، أقرعوا ما تقذونه » .

(٢) جريدة المصري في ٣/٧ ١٩٤٥ . وانظر المذاهب الأدبية ١٢٧ .

ويجعل الأستاذ عبد العزيز الدسوقي من خصائص مدرسة أبو لو التجديد في البناء الداخلي ، ويقصد بهذا التجديد تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيال والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجي أو البناء الفنى ، بحيث يخرج العمل الفنى متكملاً الأجزاء متناسقة الشكل والموضوع والوحدة الفنية . ثم يصرح أن الوحدة العضوية في القصيدة ليست من اختراع شعراء أبو لو ، ولكنها فكرة مسبوقة حاولها كثير من المجددين ، ونادى بها خليل مطران وجماعة الديوان ، ولكنها لم تتحقق في الإنتاج الشعري بصورة واسعة عميقة إلا في شعر جماعة أبو لو ، ففي إنتاجهم أو في معظمهم رأينا هذه الوحدة تتحقق حتى في المقطوعات الصغيرة (١) .

ولعل خير كلام عن الوحدة التي ينبغي أن تتوافر في الفن الشعري ، كما ينبغي أن تفهم ، وكما ينبغي أن نقيس بها الشعر العربى وغيره من ألوان الشعر الغنائى كلام الأستاذ مصطفى السحرقى الذى قال عن الوحدة إنها الرباط الذى يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح خفى أثيرى ، وبهذه الوحدة يتکامل القصيد وتدب فيه الحياة . وتلمح هذه الوحدة أبتداء من دوران أبيات القصيد دوراناً منطقياً شعرياً ، وتنقل هذه الآيات تنقلًا فكريًا . ويتأتى هذا الدوران المنطقي من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضاً جميلاً ، وصياغتها صياغة محكمة — صياغة لا هي بالطويلة المجرجة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أو رف عليها اللبس اضطررت الوحدة ، وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيد اتجاهها موحداً؛ فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة و مما يزيد الوحدة حرفة وتماسكاً حدة الانفعال الشعري وجمال الموسيقى . . . ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقي ، ولا الصور الحية ،

(١) جماعة أبو لو وأثرها في الشعر الحديث ٥٥٩ .

ولا الموسيقى المترائمة مع معانى القصيدة ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظمها دخلاً كبيراً في تكوين هذا الهيكل . وليس شك في أن وضع الكلمات في مكانها الواجب ، ونقاهة الألفاظ ودقة اختيارها لها يؤصل الوحدة ، ويضفي عليها رونقاً ، وقد تقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريقة الحية التي لم تبلها كثرة الاستعمال . .

وأكبر الظن أن للشخصية أثرها الخفي في بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجربى وحدته منطقية جادة في أغلب الأحوال ، يعكس الشاعر المبدئ الذهن ، فإن وحدته تنخلع وتتبذل ، وأما الشاعر العاطفى الرقيق فقد سير وحدته في لطافة ولدونه .

ويمكن القول بعمادة أن تجربة القصيدة إذا تواءمت مع الصياغة أثمرت لنا وحدة موقفة ، أى أن العبرة في نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضنا التجربة الشعرية أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة ، وهذا ما نجده كثيراً في الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز في كثير من الأحوال^(١) .

* * *

ويجرنا الحديث عن وضوح المعانى وغموضها إلى الحديث عن اتجاه من اتجاهات الأدباء في التعبير عن المعانى التي يريدون العباره عنها . وقد ظهر هذا الاتجاه في أعمال عدد قليل من الأدباء المعاصرين وشغل ببحثه ونقده جماعة من النقاد المعاصرين ، ألا وهو ما يعرف بالرمزية أو المذهب الرمزي في الأدب . وقد أيد هذا المذهب عدد من الأدباء محبذين ما يكتنف الأدب الرمزي من الخفاء والغموض .

إن غاية ما يسعى الأديب إلى تحقيقه التأثير والإقناع بالفكرة أو بصدق الإحساس ، حتى تكون مشاركة الناس له بعد اقتناعهم وتأثّرهم

(١) انظر صفحة ٨٢ وما بعدها من كتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) .

محظراً من مظاهر تقديره وعلامة من علامات الإعجاب به وبفنه الأدبي . وهذا يستلزم الإبانة والوضوح ، وبغير هذا الوضوح لا يستطيع جهور القراء والمستمعين إدراك المعانى التى يبسطها ، ومن ثم يفقد الأدب عنصراً هاماً هو عنصر التأثير فى قلوبهم أو فى عقولهم ، وهذا هو السبب فيما يلجم إلية الأدباء من صور التشبيه وصور الاستعارة والتكرار ليزيدوا معانיהם كشفاً ووضوحاً ، ويقولون هذا الكشف بما يلجهون إليه من ضروب المبالغات التى تساعدهم تلك الصور على تحقيقها .

وهناك كثير من المعانى يفر الأدباء من التصريح بها لما قد يكون فيها مما تأباه الأسماع ، وتجهه أذواق ذوى الفطر السليمة التى ينبغي أن تخاطب بما تقبل وبما يحسن موقعه من الكلام ، والمحدثون أو صفوتهم يعرفون ما يحسن وما يختار ، ويتجنبون فى كلامهم كل ما يظنون أنه يؤذى الأسماع أو تنفر منه الطباع ، أو يعود منه شيء من الأذى على المتلذذم أو السامع . وفي سبيل ذلك يلجهون إلى ضرورة من الاحتياط فى التعبير عن تلك المعانى التى يستنكرون التصريح بها والكشف عنها ، إذا لم يجدوا مناصاً من ذكر هذه المعانى التي يتعلق بها بعض الغرض من كلامهم ، فيضطرون إلى ستر تلك المعانى وإخفائها بستر صريح اللفظ الذى يدل عليها وإخفائه ، حتى لا يقعوا فى العيب بذكره وإظهاره ، ثم يعبرون عن تلك المعانى بالفاظ آخر يعبر عنها عن معانٍ آخر ، ولكن لتلك المعانى الجريدة صلة ولزوماً بالمعانى الأصلية ، وبإدراكها يمكن التوصل إلى المعانى الحقيقية التى هي غاية الكلام .

وقد يقال إن فى اللجوء إلى هذا السبيل خفاء وغموضاً ، وإن هذا الغموض ينافي ما ننشده فى العمل الأدبي من الوضوح الذى ينشأ عنه الإدراك ، ثم يؤدى إلى التأثير الذى هو غاية الأعمال الأدبية وهدفها .

والجواب على ذلك أن الوضوح المنشود فى الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذى يمكن أن يؤدى بالكلام إلى الوصف بالابتزال بأن يجعل

الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة على تأليفه ، ومن حيث القدرة على إدراك ما فيه ، لأن ذلك يجعل الكلام أبعد شيء عن الصفة الأدبية وعن الفنية التي تميزه من غيره من صنوف التعبير .

ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هي مظاهر من مظاهر تلك الفنية ، لأن الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغي أن يكون من مثله من الذين يزينون ألفاظهم ، في حين أن عامة أهل اللغة لا يستطيعون أو لا يملكون من الوسائل والأسباب ما يملك الأدباء . فإذا لم يكن أمام عامة الناس إلا طريق واحدة للتعبير فإن أمم الأدباء طرقاً كثيرة يستطيعون النفاذ منها إلى غاياتهم من غير أن يعرضوا أنفسهم لمزاق العامة بالجهر والتصريح .

وحيثند يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام ، أو حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة في فنه إلا أن يجعل لك معانيه إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة وتحريك الخاطر لها وأهمة في طلبها . وما كان منها ألطاف — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — كان امتناعه عليك أكثر ، وإباوه أظهر ، واحتتجابه أشد (١) .

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاستيقاظ إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى؛ فكان موقعه من النفس أجمل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .

وقد تصور عبد القاهر من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرقاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، إلا تراهم قالوا « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » ؟ !

(١) راجع كتابنا (علم البيان) ص ١٧٣ وما بعدها — (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٢) .

وكان جوابه أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذي يكون المعنى به كالمجوهر في الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقة عنه ، وحال العزيز المحتجب لا يرىك وجهه حتى تستاذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتم إلى وجه الكشف بما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة .

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتق الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتبعك ثم لا يجده عليك ، ويؤرقك ثم لا يررق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » ، أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً مثل ما يتراجعه العبيدان ، ويتكلّم به العامة في السوق (١) .

من هذا يبدو أثر الفنية في الأدب ، وينظر جمال الكنية أو التعریض أو الرمز أو الإيماء ، أو غير تلك الأسماء والمصطلحات ، في جمال ما تنبه من الملكات ، وما تستثير من الأذواق . والمتعة السريعة التي تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية في تحصيل الفائدة بعد إعمال الخاطر ، واستئارة الفكر ، فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها في النفس أطول (٢) ، ومثل ذلك ما أخذه الشاعر مالرميـه ، Mallarmé ، وزعيم الرمزية الثاني على الطريقة البرناسية التي تسرف في الوضوح والصرامة والتعميم والتبيين في قوله : إن البرناسيين يتناولون الشيء كله ، وينظرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء ، ويسلبون الذهن نسوة الطرف التي

(١) راجع (أسرار البلاغة) لمعبد الفاهر الجرجاني ١٢٣.

(٢) ص ١٧٦ من كتابنا (علم البيان) .

ينشرها فيه اعتقاده بأنه يخلق ، إن الشاعر إذا سمى الشيء باسمه فقد أفقد القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا آخر السعادة التي يشعر بها القارئ وهو يضرب رويداً رويداً في أودية الحدس (١) ..

* * *

وقد قدمنا أن بعض الأدباء قد ظهر في نتاجهم هذا الاتجاه إلى المذهب الرمزي ، وقد كان أكثر دعاة هذا المذهب وأشياعه في الشرق العربي من شعراء لبنان وكتابه ، ولعل السبب في ذلك هو اتصالهم بالأدب الفرنسي الذي تشيّع فيه تلك الرمزية ، ولذلك كثرت في كلامهم المعانى المبهمة والفكر المستغلقة ، والتشبيهات المعقدة ، فصرنا نقرأ عن « مخدات الربيع » أو عن « ابتسامة الجدار » أو عن « برج الضباب الغارق في وحل الغيث » أو عن العاطفة المضمرة في غيب المكنون » أو عن « الأسد الشاكي في بحر النجوم » أو عن « رجع الصدى من غياهـب أحـلام الطـئـين » وكل هذا كلام مرصوص تقرؤه في سياقه ، ثم تقرؤه منفصلاً عن سياقه ، فلا تفهم منه شيئاً ، اللهم إلا أن يكون فهمك رجماً بالغـيب ، أو خوضاً في محـيط المـجهـول ، أو ضربـاً على غير هـدى في مـتـاهـة لا قـرار لـها . . . فقد يـرـعنـ الشـاعـرـ لـحسـنـاءـ بـالـقـمرـ ، أو يـرـمنـ لـنـفـسـهـ بـغـيرـهـ ، وـلـكـنـ الرـمـزـ فـيـ مـذـهـبـ الرـمـزـيـينـ إـيـغـالـ فـيـ الـاسـتـهـامـ ، وـإـغـراقـ فـيـ الـاسـتـغـلاقـ . فلاـ العـامـةـ وـلـاـ خـاصـةـ وـلـاـ خـاصـةـ الـخـاصـةـ بـقـادـرةـ عـلـىـ أـنـ تـغـوصـ إـلـىـ مـنـبـعـ الـقـرـيـحةـ عـنـدـ الـكـاتـبـ لـتـفـهـمـ مـاـ يـقـصـدـهـ بـعـبـارـةـ مـثـلـ «ـ تـقـمـرـ الـأـورـاقـ »ـ أـوـ «ـ ضـوءـ أـصـبـعـ »ـ أـوـ «ـ بـأـجـهـانـكـ ضـمـيـنـيـ »ـ أـوـ «ـ مـرـهـيـاتـ الزـواـيـاـ »ـ . وـكـلـهـاـ عـبـارـاتـ وـرـدـتـ فـيـ دـيـوانـ «ـ رـنـدـلـيـ »ـ لـشـاعـرـ سـعـيدـ عـقـلـ (٢)ـ . وـكـذـلـكـ كـانـ أـكـثـرـ النـقـدـ الـمـعـاـصـرـ عـلـىـ هـذـهـ الرـمـزـيـةـ الـتـيـ تـؤـدـيـ بـالـمعـانـىـ إـلـىـ الـإـبـهـامـ ، وـبـالـفـكـرـةـ إـلـىـ الـاسـتـغـلاقـ ، وـكـانـ مـنـ أـمـتـعـ ماـ كـتـبـ فـيـ نـقـدـ هـذـهـ الرـمـزـيـةـ مـاـ قـالـهـ الـأـسـتـاذـ الـزـيـاتـ فـيـ دـفـاعـهـ عـنـ الـبـلـاغـةـ :

(١) دفاع عن البلاغة لازيات : س ١٣٢

(٢) قضايا الفــكر في الأدب المعاصر : من

ما الذي راق الداعين إلى الرمزية من مذهب الرمزية؟ إن كان قد راهم الإخفاء والإيحاء، فإنها بالقدر الفنى عناصر الكلام البلغى، فهـما بعض الأسلوب لا كله... ولكن الخطر الذى لا منجى منه أنهم يدفعون بالنظريـة إلى حدـها الأقصى، فيقعون في ظلمـه الغـسق، وهم يطلبون أصـوات الشـفق. وإن كان قد راهمـ من الرـمزـية ذلك التـالـف بين الـلـفـظـ والـمـعـنىـ وـذـلـكـ التـزاـوجـ بـيـنـ الـحـواـسـ الـمـخـلـفـةـ،ـ وـبـخـاـصـةـ بـيـنـ الـبـصـرـ وـالـسـمـعـ،ـ فـيـعـجـبـهـمـ أـنـ يـقـولـواـ مـثـلاـ: صـوتـ الـرـائـحةـ،ـ وـلـونـ الـكـلامـ،ـ وـعـطـرـ الـفـكـرـ،ـ وـخـضـرـةـ الـأـمـلـ،ـ فـإـنـ الـبـيـانـ الـعـرـبـيـ لـاـ يـأـبـىـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ الـمـحـازـ مـاـ دـامـتـ عـلـاقـتـهـ قـرـيبـةـ وـمـنـاسـبـتـهـ ظـاهـرـةـ.ـ فـإـذـاـ أـدـىـ إـلـىـ التـعـقـيدـ الـمـعـنـوـىـ،ـ بـيـعـدـ الـلـزـومـ فـيـ الـكـنـايـةـ،ـ أـوـ غـرـابـةـ الـعـلـاقـةـ فـيـ الـمـحـازـ،ـ كـالـكـنـايـةـ بـنـصـوـعـ الـجـبـينـ عـنـ خـلـوـ الـمـلـامـحـ مـنـ الـدـلـالـةـ،ـ أـوـ اـسـتـعـارـةـ الـأـسـدـ لـلـرـجـلـ الـأـبـخـرـ لـاـ لـلـرـجـلـ الشـجـاعـ،ـ عـلـىـ اـعـتـبـارـ أـنـ الـبـخـرـ وـالـشـجـاعـةـ مـنـ لـوـازـمـ الـأـسـدـ،ـ كـانـ ذـلـكـ هـوـ الـعـىـ الـذـىـ يـنـاقـضـ الـبـيـانـ،ـ وـالـلـبـسـ الـذـىـ يـنـاهـضـ الـبـلـاغـةـ.ـ وـإـذـاـ كـانـ الـفـرـنـسـيـوـنـ يـقـولـونـ إـنـ الـذـهـنـ الـفـرـنـسـيـ الرـشـيدـ الـوـاضـحـ لـاـ يـسـتـسـيـغـ الرـمـزـيـةـ إـلـاـ بـقـدرـ،ـ فـإـنـاـأـخـرـيـاءـ أـنـ نـقـولـ إـنـ الـعـرـبـيـةـ بـنـتـ الـشـمـسـ الـمـشـرـقـةـ،ـ وـالـأـفـقـ الـصـحـوـ،ـ وـالـصـحـراءـ الـعـارـيـةـ،ـ وـالـبـداـوةـ الـصـرـيـحةـ،ـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـلـدـ هـذـاـ الـمـخـلـوقـ الـمـشـكـلـ الـأـعـجمـ،ـ وـلـاـ أـنـ تـتـبـنـاهـ (١٥٩)ـ.

وتسـامـلـ الأـسـتـاذـ الـزيـاتـ عـمـاـ جـعـلـ الرـمـزـيـةـ مـذـهـبـاـ،ـ وـجـعـلـ لـهـ أـشـيـاءـاـ.ـ وـرـجـحـ أـنـهـ نـوـعـ مـنـ الـحـذـلـقـةـ وـالـإـغـرـابـ يـصـبـ بـعـضـ الـنـفـوـسـ الـمـاجـنـةـ،ـ فـيـجـدـوـنـ لـذـتـهـمـ وـفـكـاهـتـهـمـ فـيـ أـنـ يـغـرـبـوـاـ عـلـىـ عـقـولـ السـدـجـ بـهـذـهـ الـأـلـفـاظـ الـفـارـغـةـ وـالـجـمـلـ الـجـوـفـ،ـ وـأـنـ يـرـوـهـمـ يـحـمـلـقـوـنـ فـيـ الـفـوـاـصـلـ وـفـيـ الـأـيـاتـ كـمـ يـحـمـلـقـ الـأـطـفـالـ فـيـ الـغـرـفـةـ الـمـظـالـةـ أـوـ فـيـ الـبـئـرـ الـمـعـطـلـةـ..

ثـمـ أـورـدـ الـزـيـاتـ مـثـالـيـنـ مـنـ هـذـهـ الرـمـزـيـةـ الـغـرـيـبةـ،ـ أـحـدـهـمـ قـصـيـدةـ لـلـدـكـتوـرـ بـشـرـفـارـسـ عـنـوانـهـ «ـإـلـىـ زـائـرـةـ»ـ،ـ وـالـآـخـرـ مـقـالـ لـلـأـسـتـاذـ الـبـيرـأـدـيـبـ عـنـوانـهـ «ـحـيـاتـنـاـ»ـ،ـ أـمـاـ قـصـيـدةـ فـهـىـ :

لو كنت ناصعة الجبين هيبات تنفخني الزياره
ما روعة اللفظ المبين ؟ السحر من وحي العباره
ظل على وهج الجنين رسالته معجزة الإشاره
خط تساقط كالحزين أر خى على العزم انكساره
ماذا يوجد المحنين صرت شج خلف الستاره
غريبت في العجب الدفين معنى براعته البكاره
درا يفوت الناظمين ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين وهب تعيميه الطهاره
وأما المقالة فهى :

حياتنا شباب وفكراً خضر ، وعواطف من عمل الربيع
وقلوب من ندى الفجر ، نجمها ونرسل بها أرض الأزقة
أو نروى بهار مال الصحراء ، ثم هي ثلة وضحاها
إذا زوبعة تذهب بنا ، فنأخذ معنا كل أحلامنا وأمانينا
ونحن على قدم الهاوية أو أقل ، مازلنا تؤسس ونبني ونقيم
فما أسفنا ، . . . لا نجعل أيامنا ابتسامة
ونقيم علينا ربآ ، يعرف كيف يجعلنا نبتسم ، حتى لأنفسنا !
وقبل إيراد هذين المثالين قال زيارات لقارئه : سأدع لك الوقت لتمتحن
صبرك على كشف هذه الرموز وحل هذه الأحجى . ولن أسألك عما فهمت
فإنك إن أجبت فإن جوابك لن يزيد على جوابي ، وإن أخطأت فإن خطأك
لن يزيد عن صوابي . وعقب عليةما بقوله : من الإنفاق أن نقول إن
المقطعة النثرية أشف عن معانيها الهامة الغائمة من القطعة الشعرية . ولكن
الإنفاق كله أن نقول لإخواننا الرمزيين : بعض هذا ، فإنه إجحاف

بالبيان ، وإسراف على القارئ . وإذا كان دعاة الأدب الرخيص يزعمون أن أدبنا مقصى عليه لأنه يتربع عن العامة ، فليت شعرى ماذا يقولون في أدبكم أنتم وهو يتربع عن الخاصة ؟ لا ياسادة ، لاهم على الطريق ولا أنتم ، هم في التراب ، وأنتم في الضباب ، وطريق البلاغة فوق ذلك (١) .

ونكتفي بهذا البيان الدقيق والفهم العميق لطبيعة الأدب رسالته ، فإن هذا الرأى الواضح يمثل وجهة نظر كثير من الأدباء والنقاد ، ومنهم العقاد ، ومحمد مندور ، وزكي قنصل ، ومحمد عبد الغنى حسن ، ووديع فلسطين ، وحبيب زحلawi ، وجورج صيدح ، وأمين نخلة ، وغيرهم ؛ وكان كلام الأستاذ زيارات بما فيه من وضوح الرأى وأصالة الحجة إماماً لا كثراهم .

نقادنا والمذاهب الأدبية

وكما كانت الرمزية والمغالاة في الاستغراق والإبهام أثراً من آثار اتصال بعض أدبائنا بالأجانب ، ووقفنا على جوانب من تفكيرهم الفنى ونظرياتهم في الأدب والنقد ، كذلك حاول بعض نقادنا تطبيق تلك النظريات على أدبنا العرب وأدبائنا المعاصرين ، وقد تجاوزوا في هذا التطبيق دائرة الأدب الحديث إلى أدب العروبة في عصورها السابقة . وقد وضحت شيئاً من هذه المحاولات ، وأبنا عن آثارها ورأينا فيها بشيء من التفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب عند كلامنا عن طبقات النقاد المعاصرين وعن ثقافاتهم المتباينة .

فقد أتجه بعض نقادنا إلى محاولة وصل بعض الأدباء الذين عرضوا لهم بالدراسة والنقد ، وربطهم بمذهب من المذاهب الأدبية المعروفة في أوروبا ، ومحاسبتهم أو نقدتهم بالخروج على المعروف من خصائص ذلك المذهب ، لأن

(١) زيارات (دفاع عن البلاغة) ١٦٢ .

كل أديب من الأدباء لا بد أن يلتزم مذهبها من تلك المذاهب لا يجاوز دائرة ، أو كأنه حين يصور تجربته مطالب بأن يضع نصب عينيه معلم ذلك المذهب الذي يدور في فلكه ، وأن يخضع خصوصاً مطلقاً لتعاليمه ، فكلها قطع شوطاً في التعبير عن تجربته التفت أمامه أو وراءه ، ليصحح خطأه أو ليصوب اتجاهه مغفلة تياره الشعوري المتحمل لعواطفه وانفعالاته الذي ينبغي أن يتتابع في اطراد الطبع لا في تكلف الصنعة والتعامل لها ، وفي مسيرة ذلك التيار يبقى طابع الذاتية وأثرها الذي هو أخص خصائص الفنون ، وأوضحت سمات العبرية ، وإنما تكون تلك العبرية أكثر وضوحاً إذا كان الأديب أو الفنان جديداً ، أو بمدى ما نلحظه في عمله الفني من أثر الجدة . وهذا لك مؤثرات عامة في اتجاهات الفكر والفن ، وهذه المؤثرات توجه الأدباء أو عدداً كبيراً منهم وجهات فيها مظاهر واضحة للتجديد أو للتأثير بتلك العوامل المادية أو النفسية الجديدة . فقد نرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير ، أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعت في دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد ، في فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعي أن ينزع الإنسان إلى استقلال الشخصية الإنسانية في وجه التقاليد العتيقة ، والآحكام التي تطاع بغير فيهم بل بغير شعور في أكثر الأحوال ، وهذه النزعة التي سميت بنزعة الإبداع والحرية الشخصية ، Romanticism . ومن الطبيعي أن ينتهي هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه إلى شيء من الفوضى والشروع - يستحب معه التوقف إلى حين . وهنا ظهرت دعوة الاتباع والأطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الأطراد الجديد ، New Classicism . وإذا حكم اختلاف العلائين حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين ، Realist ، والخياليين المثاليين ، idea lists . وقد يظهر

هذا الاختلاف في صورة أخرى بين الطبيعين « Naturalists » وبين الفنانين أنصار الفن للفن « Art for art's sake ». والواقعيون والطبيعيون متقاربون، لأنهم جميعاً من أنصار الواقع. وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزاعات الخيالية، وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزاعات الصناعية، نزاعات الإغراء في التزويق والتذسيق^{١١}.

وهذا تصوير هو جزء لتلك الدوافع أو المقتضيات التي أدت إلى نشوء بعض الاتجاهات في الأدب الغربي ، ولكن هذا لا يستلزم صهر الأدباء في كل مرحلة من تلك المراحل في بوتقة واحدة ، بل تبقى الخصائص المميزة لكل أديب ، على الرغم من العوامل التي قد تطبع العصر بطبع واحد ، ومن العسير التخلص منها وإن طابع كل مرحلة سابقة . وإذا كان هذا في الأمة الواحدة أو في الجماعات المتقاربة ، فما بالنا نفرض هذا التشابه بين الأمم أو الأداب المتباينة ؟

وَمَا لَا شَكْ فِيهِ أَنْ ظَاهِرَةً عَنْيَةً بِعُضِ النَّقَادِ الْمُعَاصِرِينَ وَمَحَاوِلَتِهِمْ
وَصَلَ الْأَدْبُ الْعَرَبِيُّ بِالْتِيَارَاتِ الْعَالَمِيَّةِ، أَوْ قِيَاسُ ذَلِكَ الْأَدْبِ بِالْمَقَايِيسِ.
الْعَالَمِيَّةُ الْإِنْسَانِيَّةُ ظَاهِرَةٌ نَغْتَبِطُ بِهَا لِبَعْضِ الدَّوَاعِيِّ الْذَّاتِيَّةِ أَوْ الْقَوْمِيَّةِ،
فَقَدْ نَرَى فِي هَذَا إِشَاعَةً لِأَدْبِنَا، وَتَمْجِيدًا لِأَدْبِنَا، وَلَكِنْ هَذَا الصَّنْعُ يَبْدُو
أَكْثَرَ فَائِدَةً وَأَعْظَمَ جَدْوِيًّا لِوَكَانِ الْمُحَدِّثُ عَنْ أُولَئِكَ الْأَدْبَاءِ لِغَيْرِنَا مِنْ
أَصْحَابِ تِلْكَ الْمَذَاهِبِ، وَبِلِغَتِهِمُ الْأَجْنَبِيَّةُ الَّتِي يَكْتَبُونَ بِهَا وَيَقْرَءُونَ. وَفِي
شِعْرِنَا الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ لَآلِيٍّ، أَدِيرَةٌ نَفْسِيَّةٌ يَعْتَزِزُ بِهَا الشَّرْقُ وَيَفْخَرُ إِذَا جَرَدتْ
عَنْهَا أَصْدَافُهَا، وَبِذَلِكَ الْجَهُودُ الْحَقِيقَةُ لِلْغُوصِ عَلَيْهَا، وَقَدْ وَقَعَ بَعْضُ
الْمُسْتَشْرِقِينَ عَلَيْهَا وَأَخْرَجَهَا مِنْ كَنْوَزِهَا، وَمِنْ بَنِيهِمْ كَارْلُ بِرُوكِلِنْ وَكَمْبِيَهَارُ
الْأَلمَانِيَّينَ، وَجَبُ الْإِنْجِلِيزِيُّ، وَغَيْرُهُمْ كَثِيرُونَ، اهْتَمُوا بِأَدْبِنَا الشَّرْقِيِّ الْمُعَاصِرِ
وَنَحْنُ عَنْهُ صَادِفُونَ^(۲). وَذَلِكَ أَنْ كُلَّ أَدْبِبٍ مِنْ أَدْبِبِنَا لِهِ مَنْزِلَتُهُ وَمَكَانُهُ

^{١٠}) العقاد (اللغة الشاعرة) ١٥٢.

(٢) السحرى (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث)^٤

من التقدير في بيئاتنا العلمية والفنية، سواء أحملناه هذه المنزلة متأثرين بذلكينا، أو خاضعين للمقاييس التي ورثناها عن الأسلاف ، أو استحدثناها بعوامل التطور والتجدد التي أثرت في فهمنا وإدراكنا لحقائق الأشياء وزنها بميزان متطور جديد ، ولم نعد في حاجة لمقاييس غريبة للحكم بها على الأدباء أو على أعمالهم الأدبية .

ولعل من أهم المحاولات وأقدمها في وصل أدبائنا بالمذاهب الأدبية المعروفة محاولة الأستاذ مصطفى السحرقى في فصل له من كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » عن « المذاهب الأدبية والنقدية » تكلم فيه عن المذهب الابتداعي « الكلاسيكى » الذى جعل من رجاله البارودى وعلى الجارم ، ومحمد الأسمى . والمذهب الابتداعي « الرومانستيكى » ، وجعل من شعرائه الهمشري ، وفوزى المعلى ، ورشيد أبوب ، وشكر الله الجر ، وخليل شبيوب ، وفائد العمرووى ، ومحمد فهمى ، وختار الوكيل ، وصالح جودت ، وغيرهم . والمذهب الواقعى الذى جعل من شعرائه إلياس قنهصل ، والحبوبى ، والجراهرى ، وضياء الدين الدخيلي ، ونذير الحسامى .

وفي كثير من كتابات الدكتور محمد مندور عن أدبائنا تردید لتلك المذاهب ، وجعل بعض الشعراء من أ Shi'yaها ، فالغرام الذى استهل به أحد ذكى أبو شادى حياته العاطفية والشعرية كان من العوامل التى نمت لديه بذرة « الرومانسية »، التى تطالعنا بوضوح فى شعره المبكر ، والتى عذتها فيما بعد قراءته المستفيضة فى الشعر الرومانسى عند الغربيين وبخاصة الإنجليز منهم ، حيث نراه يردد فى شعره ، حتى بعد أن اكتملت رجولته ، بعض المعانى المطروقة عند الرومانسيين مثل قوله :

شربت فلسفتى من نبع آلامى وقبلها عب منه قلبي الدامى
وما برحى أغنى زاخراً أبداً كان آلام قلبي لسن آلامى
كأن دمعى أناشيد قد احتبسـت حتى تراق على قدسي أنغامى

ومن المعلوم في فلسفة الرومانسيّة أن صدمات الغرام أو خيبة الآمال، وفشل الطموح هي التي تدفع الشعراء إلى الهرب إلى الطبيعة وإلى التأملات الفلسفية والصوفية^(١).

والذى نقف عنده في مثل هذا الاتجاه في نقد أدبائنا هو الذهاب إلى أن هذا الشاعر أو ذاك وقف عند حدود مذهب بعينه ، أو قصد إليه. قصدآ ، أو أخذه تقليداً ومتابعة ، فإن الشاعر هو الشاعر بعقله وقلبه وثقافته. ووراثته ، وبسائر العوامل التي أثرت فيه ، فليس من الضروري أن يكون أبو شادى أو غيره شاعراً رومانسيًا لأنه قرأ الشعر الرومانتي عند الغربيين . فإن هذه المعانى ليست غريبة كما يظن على الأدباء العرب أو غير العرب في مختلف الأزمان والأجيال ، إذا وجدت الدوافع إليها ، وهي موجودة في كل زمان . ولست أحسب أننا في حاجة إلى إثبات هذه الحقيقة في كثير من الشعر العاطفى المأثور في القديم والحديث .

ويبدو أن بعض النقاد عندنا مشغوفون بإرجاع كل إبداع إلى المتابعة وإن تكون هذه المتابعة مجده ، وإن يكون الاطلاع مشمراً إلا إذا كان على عمل فنى أجنبى غريب ، وتلك عقدة العقد في نقدنا المعاصر . فن الغريب في نظر الدكتور محمد مندور أنه عندما طالع بعض قصائد الشاعر ومقالاته النقدية كاد يجزم بأن هذا الشاعر قد كان يجيد لغة أجنبية تمكنه لا من الإلمام بأداب الغرب فحسب ، بل ومن تذوقه لتلك الأداب وإحساسه بها وتمثيله لها . فلما عاد إلى ما كتب عن تاريخ حياة الشاعر أخذته الدهشة كل الدهشة عند ما علم أنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية ، وأنه تخرج من « الزيتونة » بتونس ، ثم التحق بكلية الحقوق التونسية وتخرج منها سنة ١٩٣٠ ، ولكنه لم يتعلم لغة أجنبية . وعندئذ أدرك الدكتور مندور أنه

(١) الشعر المصرى بعد شوقى : الحلقة الثانية (جماعة أبو لوا) ٢٨ — مطبعة الرسالة :

أمام إحدى تلك العبريات التي لا يستطيع البشر لها تفسيراً ، لأنها هبة من الله (١) .

وهذا اتجاه أو رأي لا يحتاج إلى توضيح ، لأنه صريح في أن الإبداع لا يأتي إلا عن طريق النقل والتأثير بالأداب الأجنبية ، أو عن طريق لا يستطيع البشر له تفسيراً وهو طريق السماء ! وذلك في الوقت الذي يقرر فيه الدكتور مندور أن القصائد التي طالعها محمد عبد المعطى الهمشري توحى كلها بأنه قد كان شاعراً غارقاً في الرومانسية بطبعه وظروف حياته ، قال : ولا أظن رومانسيته صادرة عن « تمذهب » ووعي نظاري وقد أو افتعال ، وإنما هي رومانسية نابت من وجدان الشاعر كما نبت ذلك المذهب في بده ظهوره عند كبار الرومانسيين الغربيين ، فالرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى لم يفتعلها دعاتها الأوائل ، بل تهيأت لها النفوس أولًا بحكم ملامسات الحياة العامة والخاصة ، أو على الأصح تضاريس الحياة التي ترسم للأداب والفنون مسالكها ، وتوجه تيارها (٢) .

وهذا اعتراف جيد من غير شك ، وتعليق معقول ، وهو أن الشاعر أو الكاتب يكون رومانياً أو غير رومانياً إذا وقع تحت تأثير ظروف الحياة وملامساتها العامة والخاصة التي توجهه نحو هذا المذهب أو ذاك ، أو يجعل أدبه جديراً بأن يحسب في نتاج مذهب أو آخر . وإن كان الدكتور مندور يعود مرة أخرى فيحسب من الغريب « أن نرى الهمشري يسلكك كافة الدروب التي سلكها الرومانسيون المذهبيون الذين قد يهربون من واقع حياتهم إلى الطبيعة أو إلى مرآة عصباهم يتلمسون فيها عزاء وسلوى ، ولكنهم قد يحملون إليها هم وهم ، فلا يجدون فيها حماً أملوا (٣) فليس في هذا شيء مما يوجب الاستغراب ما دمنا نقرر وحدة

(١) الشعر المصري بعد شوقى : الحلقة الثانية (جماعة أبو لولو) ٦٥ .

(٢) الشعر المصري بعد شوقى : الحلقة الثالثة ص ٧ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٧) .

(٣) المصدر السابق : ص ١٢ .

الظروف والملابسات التي هيأت للشاعر كما هيأت لغيره من شعراء الغرب أن يكونوا رومانسيين .

ولكن بعض النقاد عندنا يصدرون الأحكام على الأدباء « وفقا لما يدين به الناقد أو بما يعرف من مذاهب أدبية ، فإن كان مثلاً من دعاة المدرسة الواقعية رفع جميع طلابها إلى السماكين . وهبط إلى الحضيض بالذين لا ينتهيون في عرفه إلى هذه المدرسة . وعلى هذا النهج سار أغلب نقاد هذا الزمان ، يسوقون الأدب والأدباء بحسب أهوائهم ، ويزعونهم على مدارس هم منها براء — كما يقول الأستاذ وديع فلسطين - فالشاعر إبراهيم ناجي مثلاً يلقي غريز صداح ، ردد الشعر منذ كان فتى رطب العود ، وعبر بالشعر عن خلجلاته وانفعالاته وحى الساعة ، وعاش يتغنى ويغنى ، يطرب أهل الصاد برقيق النغم وجميل المعانى ، ولم نسمع أن ناجيا قد طلب للالتحاق بهذه المدرسة الشعرية أو تلك ، ولا عرفنا أنه كان يترسم في شعره خطأ مذهب معين من مذاهب الأدب ، وإنما عرفناه أدبياً طليقاً من كل مذهب ، يردد الشعر شجياً متى اهتزت أو تار العبرية فيه دون أن يحفل أدنى احتفال بالحواجز التي يقيّمها النقاد بين مدارس الأدب تفرقة ل الواحدة عن الأخرى .

وما يصدق على ناجي يصدق على غيره من الشعراء والأدباء ، فلعلى محمود طه اتجاهه الخاص في الشعر ، ولمصطفى صادق الرافعي منحاه الخاص في الكتابة والنقد ، ولمحمد الأسرار أسلوبه الذاتي في النظم ، ولحسن كامل الصيرفي استقلاله الظاهر في الشعر ، ولسيد قطب طريقته التي يتميز بها النقد الأدبي . وهو لاء جميرا وغيرهم من الكتاب والشعراء يظلمون ظلماً كبيراً بإدراجهم تحت مذهب معين أو مدرسة معينة ، لأن المذهب لم يكن في يوم من الأيام هدف واحد من الأدباء (١) .

وكذلك ينبغي أن يقال في كل أديب عربي ، وفي كل أديب غير عربي أيضاً ؛ وإلا كان الأدب ضرباً من الصناعة والتعمل ، لا صورة تعكس تجربة الأديب ، وتبرز عبقريته وإحساسه وثقافته .

الخاتمة

كان لا بد أن ينتهي هذا البحث إلى غاية ، وأن يكون للقلم حد ينتهي إليه ويقف عنده ، بعد هذه الجولة التي نسبها قد طالت بين هذه التيارات المتضاربة والمسالك المتشعبية التي خاض فيها نقدنا الحديث ، والتي نرجو أن تكون هذه الدراسة قد ألمت بأهم مناخيها وسائر اتجاهاتها .

والسؤال الذي يدور في الأذهان الآن هو : هل استطاع النقد الأدبي المعاصر أن يقيم لنفسه صرحاً متميزاً ينبع على دعائم ثابتة ، وأن تكون له معالم واضحة مستقلة يتميز بها ؟ أو بعبارة أخرى : هل نستطيع أن نقول مطمئنين إن المحدثين أو المعاصرين من نقادنا استطاعوا أن يكونوا نظريات جديدة في الفن الأدبي تعدل بمقدتها مخرج دراستهم للأدب ، أو تغيرت نظرتهم إليه في ضوء تلك النظريات الجديدة ؟.

والجواب على هذا السؤال كما يدور من الأشواط التي قطعتها هذه الدراسة ومن الآراء المبثوثة في تصاعيفها أن هذا النقد استمر يستمد مادته من نظريات كثيرة ، وبعض هذه النظريات يرجع إلى أصول ونظريات عربية قديمة ، وبعضها يستند إلى نظريات قديمة أيضاً مما كان عند اليونان منذ شرع أرسطو لفن الشعر وفن الخطابة ، أو إلى نظريات حديثة مستوردة من الشرق أو من الغرب .

ولا بأس ، من وجهة نظرنا ، في هذا الاستمداد من هذه اليهابع أو تلك ، فإن هذا الاستمداد يؤكّد لنا وحدة الأصل في الفن الأدبي في كل لغة من اللغات ، وهو التعبير الجميل عن حاجات النفس والعقل ، وعن العواطف والمشاعر الإنسانية .

فأكثر النظريات التي طبّقها النقد المعاصر على الأدب العربي يرتكز أكثرها أو يحوم حول ما ابتكره الأقدمون من أصول لدراسة ذلك الأدب

فالكلام في شكل العمل الأدبي ومحتواه ، والخلاف حول لفظه ومعناه ، وعلى هدفه ورسالته ، وعلى علاقته بالفن والحياة أو بصاحبه ومجتمعه ، والخلاف بين النقاد المحدثين حول هذه القضايا إنما هو صورة مصغرة أو مكبرة لكثير من وجهات النظر عند السابقين عند من ينعم النظر في أصول النقد القديم ونظرياته ومناجمه .

والمجديد الذي يحسب لهذا العصر في هذا المجال هو ما يتصل بطبيعته ، وما يمثل الإنسان الجديد المتفاعل مع الحياة الجديدة ، والمتأثر بمختلف القيم التي أصابها شيء من التعديل أو التوضيح في مفهوماتها وحقائقها . ومن ثم كانت طبيعة هذا العصر تنزع نحو التحرر والثورة على مختلف القيود التي تحدم حرية الإنسان وحقه في الحياة .

وقد وجدنا في هذا العصر أصداe لتلك الثورة وذلك النزوع إلى التحرر في كثير من قضايا الأدب والنقد ، إما على أيدي بعض الأدباء الذين تحرروا في أعمالهم الأدبية من تلك القيود ، وإما على أيدي النقاد الذين رسما لهم طريق التحرر والخروج على التقاليد ، أو ساندوهم في زراعتهم التحررية ، ومظاهر ذلك كثيرة في ثنايا هذه الدراسة في أغراض الأدب وفنونه ، وفي لغته وعبارته ، وفي شكله وصورته . وكثير من تلك الآراء الجديدة يتسم بالصدق والجودة التي يمجدها النقد المعاصر ، وفي بعضها ضعف وتهافت يترك تقديره وتقدير مستقبله من حيث الرسوخ أو التلاشي لمستقبل الأيام ، أو مستقبل الأذواق الفنية فيها .

ومن الجديد الذي يلحظ في الحياة النقدية الحديثة ذلك التزاحم الملاحظ عند بعض المحدثين في استعمال ألفاظ المصطلحات التي تردد في الكتابات النقدية الأجنبية ، وتتابع في ترديدها نقدنا المعاصر ، وحاول تطبيقها على الأدباء العرب أو على ألوان من نتاجهم .

وإذا كنت أعتقد أن هذه الظاهرة قليلة المدى ، فإني أعتقد أيضاً أنها ليست كثيرة الخطر على الحياة الأدبية أو على الحياة النقدية عندنا ، فإن

الأمر هنا لا يعود ترديد أسماء ومصطلحات ، وهذا الترديد في ذاته لا ينفع ولا يضر في كثير ، وإن كان يدل على منقصتين ، تحصل إحداها بالفهم والتقدير ، وتنصل الأخرى بالخلق والطبع .

وأولى هاتين المنقصتين فقد المعرفة بطبيعة الفن الأدبي ، وطبيعة الاختلاف فيه بين الأمم والأجناس والأزمان ، وطبيعة أداة العمل الأدبي ، وهي اللغة ذات الخصائص المختلفة من أمة إلى أمة من حيث الاستجابة لدواعي الصياغة والتأليف ، ومن حيث الدلالة والإبانة . وهاتان الناحيتان تحتاجان إلى علم ومعرفة ، ثم إلى ذوق رفيع يدرك الفروق والخصائص والمزايا بين تعبير وتعبير ، فما يشار الغريب المحتب على الأصيل المطبوع فرار من العلم إلى الجهل ، ومن الطبع إلى التكلف .

والمنقصة الأخرى تبدو في ذلك الاتجاه إلى الرغبة في الاستعلاء والنزعة إلى التطاول على الآخرين الذين قد ينفرون من استعمال هذه المصطلحات إذا وجدوا في لغتهم ما يحل محلها ، وما يغنى عنها . وقد يكون أولئك النافرون أعرف بهذه المصطلحات وأكثر فهمها لحقائقها من أولئك الذين يكررون منها ، ويبدون أكثر نقدمهم عليها . فليس تحصيلها من مظانها الأصلية أو عن طريق ترجمتها ونقلها أمراً بعيد المنال ، ولكنهم لا يستعملونها في كتاباتهم فراراً من مظنة الدعوى والتلف ، ولأنهم يرون أن النظر في الأعمال الأدبية لا يتجاوز هذه الحقائق ، وهي أن الفن الأدبي إما أن يكون ملتزماً للأصول والتقاليد المعروفة عند أعلامه التاريخيين ، وإما أن يكون في بعض نواحيه خروج على تلك القواعد والمثل المأثورة إلى مثل جديدة ، فاللجوء إلى الأسماء والمصطلحات الغريبة لا يضيف إلى هذا الفن جديداً ، وإن يزيد أو ينقص من تقديره أو تأثيره أن يسمى اتجاه الأديب ومنحاه باسم عربي أو باسم أعمجي في منطق الحق والإنصاف .

وأخشى ما أخشى في هذا المعرض أن يتسرّب إلى وهم بعض القراء من هذه الكلمات أننا لا نرحب بالمعرفة الواسعة إلى أبعد مدى ، أو أننا تتنكر

التحصيل الثقافات الإنسانية المتعددة الألوان ، أو الإفادة من كل ما تستطاع الإفادة منه في دور البناء والتجديد الذي يعتمد على الوعي والمعرفة بمختلف القيم وسائر الاتجاهات الإنسانية ، وقد أفدنا ولا نزال نفيد منها الشيء الكثير في مختلف نواحي نشاطنا ، وفي مقدمة ما أفدنا ثقافة نقدية غزيرة ، وإنما ينصب الكلام هنا على إغفال الصحيح الصالح ، وإهمال المقومات الأصلية ، إيهاراً للبعيد على القريب من غير ضرورة للإيثار والتفضيل .

* * *

وربما كان هنا لك سؤال آخر يحول في الأذهان وهو : هل استطاع النقد المعاصر أن يؤدى رسالته في التقدير الصحيح للأعمال الأدبية التي تعرض لها ، ووضعها في موضعها الصحيح بين آيات الفن الأدبي ؟ وهل استطاع أن يحقق غايته الكبرى من توجيهه الأدب نحو أهدافه المشئى التي ينشد لها ، وأن يكون معيناً حقاً لجمهور الأدباء ، يرسم لهم خير السبيل لتحقيق غایتهم من الفن ؟

وقد يكون من العسير على الباحث أن يحدد الإجابة بعد دراسة هذه التيارات في كلمة أو كلمتين ، وقد يتعدد طويلاً قبل الإجابة بالسلب أو بالإيجاب ، فعلى الرغم من أن بعض نقادنا قالوا كلمة الحق ، فأشاروا بما يستحق الإشادة ، وزيفوا الضعف والتردى في كثير من ألوان الأدب ، ورسوا بنيتهم المنزح الواضح لمن يريدون الإفادة والتوجيه ، يبدو أن الهوى لا يزال طاغياً على الكثرة الكثيرة منهم ، بل ربما زاد طغيانه في هذا الزمن الذي يدعو كل شيء فيه إلى التشكيك بأذية الموضوعية ، وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء . فكان ثناء وثناء، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال ، وكان قدح وإنكار ، ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار ، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن في أروع صوره ومثله ، وما صدر عن غيرهما فقد كل صلة بهذا الفن . وترى هنا النقص المستولى على البشر في تمجيد ما لا يستحق تمجيداً ، وما ليس

صاحبها في حاجة إلى التمجيد ، وإنما هو ضرب من الملق الرخيص . كما تراه في انتقاد ما لا يوجب الانتقاد ، وما قد يكون صاحبها في أمس الحاجة إلى التشجيع وفتح الطريق أمام بواكيه التي تبشر بمستقبل زاهر وحياة فنية خصبة . وليس بعيد قصبة « الهواء الأسود » التي كتبها الأستاذ أحمد رجب ، يعابث بها بعض محترفي النقد ، وقد نجحت حيلته وكشفت عن حقيقة الدوافع التي توجه هؤلاء النقاد ، فقد كتب مسرحية سماها « الهواء الأسود » ونسبها إلى المؤلف السويسري « فردرريك دورينات » على أساس أنها من مسرح اللامعقول ، وانبرى النقاد معلقين الإعجاب البالغ بها باعتبار أن مؤلفها هو « دورينات » فلما عرفوا بعد ذلك أن مؤلفها أديب مصرى عربى حقوها ، ولعنوا — كما يقول — سنسفيلي جدوده !! . وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملاً أدبياً لا يخلصون الكلام له والبحث فيه ، بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم ، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملئ مشاعرهم ، وما يوجههم إليه عقلهم الباطن .

ثم إن التفرغ لمزاولة فن النقد ضرورة لا مناص منها ، إذا أردنا أن نجد الناقد الواعي المتخصص الذى يهب فنه تقله ووقته ومعرفته وذوقه ، حتى يأخذ هذه الصناعة مأخذ الجد . أما تشعب الجهد بين العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد والمجتمع فلست أراه محققاً الغاية التي ترمى إليها صناعة النقد ، وهي صناعة التقويم والتوجيه ، ولها أخطر الرسائلات وأبعدها أثراً في حياة الأمة ، فهناك موارد للثقافة ينبغي أن يتحلى بها الناقد الأدبي ويستعين بها على فنه ، ولا يستطيع أن يدعى المعرفة العميقه بكل هذه الجهات وأسرارها — بحيث يصلح أن يكون صاحب رأى فيها ، وصاحب كل مسموحة محترمة — رجل رشيد .

بل إن النقد الأدبي نفسه في حاجة ملحة إلى التخصص ، فإن لكل فن من فنون الأدب خصائصه وأسراره وأصوله وتاريخه ، وكذلك ينبغي أن يكون لفن الشعر نقاده العارفون بأسراره وخصائصه ، والواقفون على تاريخه . واتجاهاته ، ومبعد التأثير به والإجاده فيه ، وكذلك ينبغي أن يكون لكل

هن من سائر فنون الأدب كالمقالة والخطبة والقصة والمسرحية نقادها المختصون . وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يكون صاحب مقال أو خطيباً أو قاصاً ، ولا يستطيع القاص أن يكون شاعراً أو خطيباً ، فكذلك الناقد ينبغي أن يتخير من هذه الفنون ما هو أعرف به ، لأن خصائص النقد وطبيعته تتبع من خصائص الفن الأدبي وتقبس منها .

والمأمول أن يقدر هذه الأمور ، وأن ينهض بهذه الآمال جيل مؤمن ببلغته وأمته وقوميته ، ليعود للحياة الأدبية ازدهارها في عهد النور واليقظة ، حتى تساير الحياة الأدبية ركب العروبة الراكض في طريق المجد .

بدوى محمد طبانه

١٩٦٣ / ٨ / ٨

اعتذار واستدراك

(١) نعتذر للقارئ عن هنوات في الطباعة لا يخفى صوابها على قارئ مثل هذا البحث .

(٢) ونعتذر عن أخطاء في بعض الاستعمالات اللغوية فيما تمثّلنا به من التصوّص النّقدية ، ولم يكن من حقنا تصحيحها أو التصرّف فيها .

(٣) يرجى الاستغناء عن الأسطر ١٦ و ١٧ و ١٨ من الصفحة ١٧ للتكرارها .

(٤) في السطر ١٣ من الصفحة ٢٨٨ تقرأ العبارة هكذا :

« حتى أن أكثر الباحثين يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد . . . »

(٥) وردت في السطر التاسع من الصفحة ١٢ كلمة « الابداعي » وصوابها « الاتباعي » .

والعصمة لله وحده . . .

مراجع الدراسة

- ١ - ابن الرومي - حياته من شعره : عباس محمود العقاد
- ٢ - أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :
الدكتور بدوى طبانه
- ٣ - الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى
- ٤ - الآداب العربية في الرابع الأول من القرن العشرين :
الأب لويس شيخو
- ٥ - الأدب الشعبي : أحمد رشدى صالح
- ٦ - الأدب المقارن : الدكتور محمد غنيمى هلال
- ٧ - الأدب المقارن : نجيب العقيقى
- ٨ - أدب المهجر : عيسى الناعورى
- ٩ - آراء في الشعر والقصة : خضر الولى
- ١٠ - أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى
- ١١ - أسس النقد الأدبي عند العرب : الدكتور أحمد أحمد بدوى
- ١٢ - الأسلوب : أحمد الشايب
- ١٣ - أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب
- ١٤ - أغاني أبي شادى : الدكتور أحمد زكى أبو شادى
- ١٥ - الأقصوصة في الأدب العربي الحديث :
الدكتور عبد العزيز عبد المجيد
- ١٦ - ألوان : الدكتور طه حسين
- ١٧ - البدائع : الدكتور زكى مبارك
- ١٨ - بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد
- ١٩ - البلاغة العصرية واللغة العربية : سلامه موسى

- ٢٠ — البيان العربي : الدكتور بدوى طبانه
- ٢١ — البيان والتبيين : أبو عثمان الماحظ بتحقيق عبد السلام هارون
- ٢٢ — تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي: أحمد الاسكندرى
- ٢٣ — تاريخ الإمام الشیخ محمد عبده : رشید رضا
- ٢٤ — تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد إبراهيم
- ٢٥ — توفيق الحكيم الفنان الحائز : إسماعيل أدهم
- ٢٦ — تيارات أدبية بين الشرق والغرب : الدكتور إبراهيم سلامة
- ٢٧ — ثورة الأدب : الدكتور محمد حسين هيكل
- ٢٨ — جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث : عبد العزيز الدسوقي
- ٢٩ — الحاشية الكبرى : الدهمنورى
- ٣٠ — حافظ وشوقى : حسن كامل الصيرفى
- ٣١ — حافظ وشوقى : الدكتور طه حسين
- ٣٢ — حدیث الأربعاء : الدكتور طه حسين
- ٣٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية :
- الدكتور محمد غنيمی هلال
- ٣٤ — الحيوان : أبو عثمان الماحظ
- ٣٥ — خطوات في سبيل النقد : يحيى حقي
- ٣٦ — دراسات في نقد الأدب العربي : الدكتور بدوى طبانه
- ٣٧ — دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى
- ٣٨ --- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات
- ٣٩ — دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى
- ٤٠ — الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى
- ٤١ — ديوان حافظ : حافظ إبراهيم
- ٤٢ — ديوان الرصافى : معروف الرصافى

- ٤٣ — ديوان الشبيبي : محمد رضا الشبيبي
- ٤٤ — ديوان شكري : عبد الرحمن شكري
- ٤٥ — ديوان شوقي (الشوقيات) : أحمد شوقي
- ٤٦ — ديوان المازني : إبراهيم عبد القادر المازني
- ٤٧ — رسالة الغفران : أبو العلاء المعري ، بتحقيق كامل كيلاني
- ٤٨ — الرمزية في الأدب العربي : الدكتور درويش الجندي
- ٤٩ — رواد الشعر الحديث : الدكتور مختار الوكيل
- ٥٠ — رواية قبیز في المیزان : عباس محمود العقاد
- ٥١ — رواية مصر الجديدة : فرح أنطون
- ٥٢ — الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجي
- ٥٣ — السرقات الأدبية : الدكتور بدوى طبانه
- ٥٤ — شعر الثورة في المیزان : الدكتور أحمد أحمد بدوى
- ٥٥ — الشعر المصري بعد شوقي : الدكتور محمد مندور
- ٥٦ — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث :
- مصطفي عبد اللطيف السحرقى
- ٥٧ — شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرقى
- ٥٨ — شعراء مصر وبئاثتهم في الجيل الماضي : عباس محمود العقاد
- ٥٩ — شعراء معاصرؤن : مصطفى السحرقى ، هلال ناجي
- ٦٠ — شوقي شاعر العصر الحديث : الدكتور شوقي ضيف
- ٦١ — شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاؤى
- ٦٢ — الصناعتين : أبو هلال العسكري
- ٦٣ — ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد :
- الدكتور محمد زغلول سلام
- ٦٤ — عبد القاهر الجرجانى : الدكتور أحمد أحمد بدوى

٦٥ — عثرات حافظ الأدبية واللغوية وال نحوية :

محمد عبد الباسط بركات

- ٦٦ — علم البيان : الدكتور بدوى طبانه
- ٦٧ — على السفود : مصطفى صادق الرافعى
- ٦٨ — عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى
- ٦٩ — الغربال : ميخائيل نعيمة
- ٧٠ — فصول في الأدب والنقد : الدكتور طه حسين
- ٧١ — فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسي
- ٧٢ — فلسفة الجمال : جاريت — ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمنى يسى ، وعثمان نويه
- ٧٣ — فن الشعر لارسططاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى
- ٧٤ — فن القصص : محمود تيمور
- ٧٥ — فن القصة : الدكتور محمد يوسف نجم
- ٧٦ — الفن القصصى في الأدب المصرى الحديث: محمود حامد شوكت
- ٧٧ — فن المقالة الأدبية : الدكتور محمد عوض محمد
- ٧٨ — في الأدب الحديث : عمر الدسوقي
- ٧٩ — في الأدب المعاصر : الدكتور عبد القادر القط
- ٨٠ — في الأدب والنقد : الدكتور محمد مندور
- ٨١ — في أصول الأدب : أحمد حسن الزيات
- ٨٢ — الميزان الجديد : الدكتور محمد مندور
- ٨٣ — قدامة بن جعفر والنقد الأدبي : الدكتور بدوى طبانه
- ٨٤ — القصص في الأدب العراقي الحديث : عبد القادر حسن الأمين
- ٨٥ — القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلى
- ٨٦ — القصة في الأدب العربي الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم
- ٨٧ — القصة في سورية : شاكر مصطفى

- ٨٨ - قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة
٨٩ - قضايا الفكر في الأدب المعاصر : وديع فلسطين
٩٠ - قواعد النقد الأدبي : لاسل أبر كرومبي ،

ترجمة الدكتور محمد عوض

- ٩١ - القومية والاشتراكية في شعر الرصافي : هلال ناجي
٩٢ - قيم جديدة : الدكتورة عائشة عبد الرحمن
٩٣ - اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد
٩٤ - المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ،
بتتحقيق الدكتور أحمد الحوفي ، والدكتور بدوى طبانه
٩٥ - المجمل في فلسفة الفن : بندتو كروتشه —

ترجمة الدكتور سامي الدروبي

- ٩٦ - محمد فريد : عبد الرحمن الرافعي
٩٧ - المدخل إلى النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال
٩٨ - المذاهب الأدبية : الدكتور ماهر حسن فهمي
٩٩ - مسرحيات شوقي : الدكتور محمد مندور
١٠٠ - المسرحية : عمر الدسوقي
١٠١ - المسرحية في الأدب العربي الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم
١٠٢ - مطالعات في الكتب والحياة : عباس محمود العقاد
١٠٣ - المعارك الأدبية : أنور الجندي
١٠٤ - معروف الرصافي : الدكتور بدوى طبانه
١٠٥ - المقدمة : عبد الرحمن بن خلدون
١٠٦ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده :

محمد خلف الله أحمد

- ١٠٧ - منهج البحث في تاريخ الأدب : لانسون
ترجمة الدكتور محمد مندور

- ١٠٨ - الموازنة بين أبي تمام والبحترى : الأمدى
- ١٠٩ - موسيقى الشعر : الدكتور إبراهيم أنس
- ١١٠ - النقد الأدبي : أحمد أمين
- ١١١ - النقد الأدبي - أصوله ومناهجه : سيد قطب
- ١١٢ - النقد الأدبي من خلال تجاري : مصطفى عبد الحليم السحرقى
- ١١٣ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلى هايمن -
ترجمة الدكتور إحسان عباس ، والدكتور محمد يوسف نجم
- ١١٤ - نقد الشعر : قدامة بن جعفر
- ١١٥ - نقد الشعر في الأدب العربي : نسيب عازار
- ١١٦ - النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد مندور
- ١١٧ - يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم
- ١١٨ - يسألونك : عباس محمود العقاد

الصحف والمجلات

الأخبار - أخبار اليوم - الأداب - الأديب - الأهرام -
البلاغ - الثقافة - الجمهورية - الجihad - الرسالة - السياسة الأسبوعية -
العالم العربي - العصور - القافلة - كوكب الشرق - الكواكب -
المصور - المقتطف - منبر الإسلام - الهلال ...

فهرس الأعلام

٣٥٦ ، ٣٥٤ ، ٣٤٣ ، ٢٦٣ ، ٢٦٠	(١)
٤٠٠ ، ٣٩٨ ، ٣٩٧	ابن إبراهيم أنيس ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٧١
ابن الزيات ٢٠٣	ابن إبراهيم زكي ١٧٦
ابن سلام ١٠٩	ابن إبراهيم سلامة ١١٢
ابن سنان الخفاجي ٤	ابن إبراهيم عبد القادر المازني ٦٠ ، ٦١
ابن طباطبأ ٣٩٢	، ١٧٦ ، ١٦٣ ، ١٦٢ ، ١٢٥ ، ٧٦
ابن العميد ٣١٦ ، ٢٠٣ ، ٣٣	، ٣٥٥ ، ٣٥٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٤ ، ٢٩٣
ابن قبية ٣٨٥ ، ١١٩ ، ١٠٩	٣٦٠ ، ٣٥٩ ، ٣٥٨ ، ٣٥٧ ، ٣٥٦
٣٩١	ابن إبراهيم المصري ١٦١ ، ١٦
ابن المعتز ٣٤٣ ، ٣٣	ابن إبراهيم ناجي ٢١٥ ، ٧٨
ابن المفعع ٢٠٥ ، ٢٠٣ ، ٣٣	ابن أبي داود ٢٧٢
ابن زبادة ٣٤٣	ابن أبي إسحاق ١٢٧
ابن النبيه ٣٦٤	ابن أبي ربيعة ١٧٢
أبو تمام ٢٦٢ ، ٣٣	ابن الأثير ١٠٩ ، ٣٤ ، ٣٣
أبو الحسن الأنباري ٤٦٣	٢٩٥ ، ٣٩٣ ، ٢٣٥ ، ١٧٩
أبو طاهر ٣٦٣	ابن جنى ٣٤
أبو العلاء ١٠٤ ، ١٠٣ ، ٤٨ ، ٣٣	ابن خالويه ١٠٣
، ٣٤٠ ، ٣٣٩ ، ١٢٦ ، ١٠٦ ، ١٠٥	ابن الحشاب البغدادي ٢٣٩
٣٦٤	ابن خفاجة ٣٤٣
أبو علي الفارسي ١٠٣	ابن خلدون ٢٧٦ ، ٢٤٣ ، ٢٤٠ ، ٢٧٦
أبو الفرج الأصفهاني ٢٠٣ ، ٤٨	٢٧٧
أبو القاسم الشافعى ٧٨ ، ١٧٣ ، ١٣	ابن خالكان ١٠٦
	ابن رشيق القيروانى ٤
	ابن الرومي ٤٨ ، ١٠٦ ، ١٠٧

٢١٢، ١٤٣، ٩٤١، ١٠١٠
٤٢٨٤، ٢٨٢، ٢٧٠، ٢٥٨، ٢٣٥
٣٤٢، ٣٤٠، ٣٣٩، ٢٨٦، ٢٨٥
٣٦٣، ٣٥٠، ٣٤٩، ٣٤٨، ٣٤٧
٤٠٠، ٣٩٧، ٣٩٥، ٣٦٥، ٣٦٤

أحمد عبد المعطي حجازى ٢٤٨

أحمد نسيم ١٤١
الأخفاف ١١٧
الأخفاف ٢٧٦
آداموف ٣٧٤، ٣٦٩
أديسون ٣٥٦، ٣٥٤
أرتز ٩٦
أرسسطو ٤١، ١١٧، ١٠٢، ٤١٥
٣٧٧، ٣٦٢، ٣٢٢، ٣٢١، ٣٠٢
٤٠٠، ٣٩٥، ٣٨٩، ٣٨٨، ٣٨٧

آرمسترونج ٤٠

إسماعيل أدهم ٢٢٣

إسماعيل صبرى ٨٧، ٨٦، ٨٤٣، ٨٨

إسماعيل مظہر ٣٥٠، ٥٩

الأصمى ٨٤

الأعشى ٣٣٥

أ. ف. جاريت ٣٥

أفلاطون ٣٦٥، ٣٥

أمير أديب ٤٠٧

البرتومورافية ٣٧٨

اللغة الأدابي ١٦

أبو مسلم الحراسانى ١١٢
أبو نواس ١١٣، ١٥٩، ١٤١
أبو دلال العسكري ١٠٩، ٤٨، ٣٣
٣٣٤، ٢٦٥، ٢٥٨، ١٨٢، ١١٠
٣٩٠، ٣٤٥

إحسان عباس ٢٢

إحسان عبد القدس ١٦

أحمد أحمد بدوى ١٠٩، ١١١، ١٧٥

أحمد الاسكندرى ٢٧٥
أحمد أمين ٦٢٤، ١١٩، ٧٧
١٥٣، ١٥٢، ١٥١، ١٥٠، ١٢٦
٣٦٢، ٣٤٢، ٢١٠

أحمد حسن الزيات
٢٦٧، ٢٦٦، ١٢٥، ٥٧، ١٩
٤٠٩، ٤٠٧، ٤٠٦

أحمد رجب ٤١٩

أحمد رشدى صالح ٢٣٨، ٢٣٧
٢٤٣، ٢٤٠

أحمد زكى أبو شادى ٥٩، ٧٨
١٧٣، ٩٠، ٨١، ٨٠، ٧٩
٤١٣، ٤١٢، ٢٤٤، ١٧٥، ١٧٤

أحمد الشايب ١٢١، ١٢٠، ١٠٨
٢٣٩، ١٧٢، ١٧١
٢٤٠، ٣٢٤٢، ٢٤٠

أحمد شوقى ٦٠، ٤٦، ١٤، ٨١، ٧٧، ٦٠
٩٩، ٩٨، ٩٧، ٩٦، ٨٧، ٨٦

أبيا أبو ماضي ١٧٦	٢٩٠
البحتري ٢٦٣، ٢٥٩، ١٤٦، ٣٣	٤١٢
بدر شاكر السعدي ٢٤٩، ٢٤٧، ٢٤٦، ٢٤٩	٤٥، ٤١، ٣٦
، ٣٠٥، ٢٥٥، ٢٥٤، ٢٥١	١١٧
٣٠٨	٤٨
(ب)	
بلديع الزمان ٢٠٣، ١١٨	١٠٩، ٣٣
بلديع حفي ١٦	١٥٩، ١٥٣، ١٥١
برادلي ٤٥	٣٩٤، ٣٩٠، ٣٥٨، ٢٧٤
برخت ٣٧٤	٨١
بروك ١١٩	٣١٣، ٣٠، ١٧
برنارد شو ٣٧٢، ١٠٤	٣١٥، ٣١٤
بروكس ٤١	٣٥٦
بروكامن ٤١	٤٠٩، ١٦٩، ١٦٨
بشرارة الثوري ٢٤٠	١٦٧، ١٠٥
بشرار ١١٣، ١١٢	١١٧
بشر فارس ٤٠٧	٣٦٢
بشير الشهابي ١٣٥	٤٧٥
بطرس البستانى ١٧٨	١٧
بطرس كرامة ١٣٥	٣٧٠
بلاكمور ٤٠	٣٨٧
بلند الحيدري ٢٥٥، ٩٠	٧٦
البهاء زهير ٣٦٥	١٠١
بوستاني ٣٦٩	٣٦٧
بول بورچيه ٩٥	٣٣٢
بيراندلا و بيراندلا ٣٧٩، ٣٧٢	

جبله مو رای ۳۹۹	پیرنر ۳۵۹
جبله رضا ۷۸۰	پیرون ۴۵۷
جیل صدقی الزهاوی ۱۳۹، ۱۷۳	پیکاسو ۳۷۴
جیل ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۹۸	پیکت
جیمس فرینز ۲۳۷	۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۴، ۳۶۹
الجواهری ۴۱۲	(ت)
جورج دی هامل ۲۲۵	شیکوف ۹۶
جورج سافانا ۳۴۱	توفیق الحکم ، ۸۶، ۲۵، ۱۶، ۱۵
جورج صیدح ۴۰۹، ۱۷۳	، ۲۳۰، ۲۲۳، ۱۹۷، ۱۵۳، ۱۵۱
چین اوستن ۳۶	، ۳۷۴، ۳۷۳، ۳۷۲، ۳۷۱، ۳۶۸
(ح)	، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵
الخاتمی ۳۹۱	۳۸۱ ۳۸۰
حافظ ابراهیم ۸۳، ۸۲، ۸۱	توفیق دیاب ۱۶۷، ۱۶۶
۱۲۹، ۱۲۸، ۸۶، ۸۵، ۸۴	توفیق صایغ ۳۲۸
۳۴۷، ۲۷۰، ۱۷۳، ۱۴۷، ۱۲۹	توفیق یوسف عواد ۱۷۵
۳۵۰، ۳۴۹، ۳۴۸	توماس هارדי ۳۶
حافظ محمد ۱۷۰	تولستوی ۱۵۴، ۱۵۰
حبیب ثابت ۱۷۶	التیجانی بشیر ۷۸
حبیب جاماتی ۱۶	تینسون ۳۵۱
حبیب زحلاوی ۴۰۹، ۳۶۰، ۳۵۸	(ج)
المجاج بن یوسف الثقفی ۱۱۷، ۴۳	الحافظ ۳۳، ۴۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۰
الحریری ۱۱۸	، ۲۶۵، ۲۵۸، ۲۰۳، ۱۸۲، ۱۷۱
حن الجواهری ۹۱	۳۴۱
حسن کامل الصیرفی ۹۱، ۱۷۶	چان چینیہ ۳۶۹
۴۱۰، ۳۵۰، ۳۴۹، ۳۴۸	جب ۴۱۱
حسیب السکیانی ۱۶	جبران خلیل جبران ۱۳۹، ۱۷
حسین عفیف ۲۸۱	۲۵۱، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۳
حفیظ ناصف ۱۴۳، ۱۸۶	جرجی زیدان ۱۶
	جعفر الخلیلی ۱۷، ۱۰۱
	جلال الخیاط ۳۰۸

رشيد أیوب ١٢ ، ١٧٦
رشید معلوف ١٧٣
رمزی بسی ٣٥
رؤبة ٣٩١
روجیه دی لیل ١٣٦
روسو ١٥٥
روم لاندو ١١٧
رئیف الخوری ١٧
زکی فصل ٤٠٩

(ز)

زکی مبارک ١٤٢ ، ١٤٠ ، ٥٩
٦ ١٩٩ ، ١٩٨ ، ١٤٧ ، ١٤٦ ، ١٤٥
٢٥١ ، ٢٠٠

زکی نجیب محمود ٣٨٥ ، ٣٨١ ، ٣٨٠
زهیر ٣٣٤
زياد بن أبيه ٣٣٥

(س)

ساجان ٤٧
سامی السکیل ١٦
ساندھری ١٢٤
ستاذلی هایمن ٤١ ، ٢٢ ، ٢٢
سعد دعیفیس ٩١
سعید عبدہ ١٦
سعید العریان ١٦
سعید عقل ٤٠٦ ، ١٥٧
سلامة موسى ١٩٧ ، ١٤٩ ، ١٤٨
٢٠٧

سلفستر بونار ١٠٥
سلیم البستاقی ١٧
سلیمان الشاوی ١٣٥

(خ)

خالد الجرنوسي ٩٩
خزامی صبری ٣٢٥
حضر الولی ٣٠٨
خلف شوق الداودی ١٧
الخلیل بن أحد ٢٧٧ ، ٢٧٦ ، ٢٧٤
، ٣١٩ ، ٣١٨ ، ٣١٧ ، ٣٠٢
٣٢٤ ، ٣٢٣ ، ٣٢٢ ، ٣٢١ ، ٣٢٠
خلیل بیدس ١٧
خلیل شیبوب ٤١٢
خلیل مطران ٦ ٩٠ ، ٨٥ ، ٧٨
٤٠١ ، ٢٠١ ، ٢٠٠ ، ١٩٨ ، ١٧٥
خلیل المنداوي ١٦
الخوارزمی ٤٠٣

(د)

دانت ١٠٤ ، ١٨٥
داود سلوم ٩١
درویش الجندي ١٢٤
دعبل الخزاعی ١٤٠
دیستوفسکی ٢٣٠ ، ١٦٧ ، ٩٦

(ذ)

ذو الأصبع العدواني ٣٧٧

(ر)

راسین ٩٧
الراعی ٣٣٤
ریتشاردرز ٤٥ ، ٤٠
رجاء النقاش ٣٠٥ ، ٣٠٤ ، ٧١
٣٦٨ ، ٣٦٧ ، ٣٦٦ ، ٣٢٧
رشاد دارغوث ١٧
رشاد رشدى ٦٣ ، ٦٢ ، ٦١

- | | |
|-------------------------|--------------------------|
| صلاح ذهني | ١٦ |
| صلاح عبد الصبور | ٣٠ |
| (ض) | |
| ضياء الدين الدخيل | ٤١٢ |
| (ط) | |
| طانيوس عبد | ١٧ |
| طرفة بن العبد | ٣٥٨ |
| طه أحمد إبراهيم | ١٠٨ |
| طه الحاجري | ١١٠ |
| طه حسين | ٤٩٠٤١، ١٩٠١٥ |
| | ٤٧٤، ٢٣، ٦٠، ٥٩، ٥٨، ٥٣ |
| | ١٠٣، ١٠٢، ٨٦، ٨٤، ٨١، ٧٦ |
| | ١٢٥، ١١٩، ١٠٦، ١٠٥، ١٠٤ |
| | ٩٩٤، ١٩٢، ١٩١، ١٨٩، ١٤١ |
| | ٢١٠، ٢٠٤، ١٩٨، ١٩٧، ١٩٥ |
| | ٣٤٣، ٣٠٢، ٣٠١، ٢٩٩، ٢٧٠ |
| | ٣٩٩، ٣٤٨، ٣٤٧، ٣٤٦، ٣٤٤ |
| طه عبد الحميد الوكيل | ٩٩٣، ١٩١ |
| | ٩٩٥، ١٩٤ |
| (ع) | |
| عازكة المزرجي | ٣١٣ |
| عاشر بن عبد قيس | ٣٤١ |
| عايدة مطرجي إدريس | ٣٠٢ |
| عايشة التيمورية | ٨٧ |
| عايشة عبد الرحمن | ٤٢١، ٣٢٠، ١١٠ |
| | ٢٧٧ |
| عبد الفراز | |
| عباس محمود العقاد | ٤٩، ٤٧، ٤٦، ٦١٦ |
| | ٥٩، ٥٨، ٥٧، ٥٦، ٥٥، ٥٤ |
| | ٩٠، ٨٧، ٨٦، ٧٧، ٧٦، ٦٠ |
| (م ٢٨ — اليات المعاصرة) | |

- | | |
|-------------------|--------------------|
| سلیمان العیسی | ٣١٠ |
| سلیمان فیضی | ١٧ |
| سمیرة عزام | ١٧ |
| سهیل ادریس | ١٧ |
| سید احمد الحردلو | ٩١ |
| سید قطب | ٤١٥، ٢٥٨، ١٢٤، ١٢٢ |
| (ش) | |
| شاتو بربان | ٢٦٥ |
| شاکر مصطفی | ١٠١، ١٧ |
| شفیق معلوف | ٢٩١ |
| الشیبی | == محمد رضا |
| الشیریف الرضی | ٣٦٥ |
| شکر الله الجرج | ٤١٢ |
| شکسپیر | ١٨٥٦١٢٩٦١٠١٩٨، ٩٧ |
| | ٣٥٦، ٣٥٤ |
| شکب ارسلان | ٢٠٩، ٢٠٧ |
| شکب الجابری | ١٦ |
| شلی | ٣٥٩، ٣٥٦، ٣٥٤ |
| الشنفری | ١١٢ |
| شوقي ضيف | ١١٠، ٩٩، ٩٦ |
| (ص) | |
| الصاحب بن عباد | ٣٣ |
| صالح جودت | ٣٣١، ٢٨٨، ١٧٤ |
| | ٤١٢، ٣٤٢ |
| صبعی أبو غنیمة | ١٦ |
| صفاء الحیدری | ٩١ |
| صنف الدین | ٣٤٣ |
| صلاح الدين المنجد | ١٦ |

عبد العزيز عتيق	٢٥٧، ٩٢، ٩١
	٢٥٨
عبد المظيم أنيس	٣٩٩
عبد القادر حسن الأمين	١٠١
عبد القادر القط	٢٢٧ ، ٧١ ، ٦٦
	٢٢٨
عبد القاهر الجرجاني	٤٨ ، ٣٣
	٢٠٤ ، ١٨٣ ، ١٨٢ ، ١١٩ ، ١١٤
	٤٠٥ ، ٤٠٤ ، ٢٦
عبد القادر المغربي	١٣٩
عبد ربه =أحمد بن عبد ربه	٢٧٧
عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي	١٢٧
عبد الله بن سالم	٣٩١
عبد الله بن محمد المرواني	٢٧٦
عبد الله فكري	٨٦
عبد الله النديم	٨٦
عبد المجيد لطفي	١٧
عبد المعطي حجازي =أحمد	
عبد الهادي بوجبة	٩٣
عبد الوهاب البشاتي	٢٤٧ ، ٢٤٦
	٣٠٨ ، ٣٠٧ ، ٢٥١ ، ٢٥٠ ، ٢٤٨
عبد بدوى	٩١
عروة بن الورد	٣٩٠
عاصد الدولة	٣٦٣
عقبة بن رفيبة	٣٩١
عنان جلال	٨٦
عنان نويبة	٣٥٩

، ١١٧ ، ١٠٧ ، ١٠٦ ، ٩٩ ، ٩٢	
، ١٤٣ ، ١٤٢ ، ١٢٥ ، ١١٩ ، ١١٨	
، ٢٠١ ، ١٧٦ ، ١٦٢ ، ١٤٩ ، ١٤٨	
٢٧٩ ، ٢١٣ ، ٢١٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٤	
٢٩٤ ، ٢٩٣ ، ٢٨٦ ، ٢٨٥ ، ٢٨٤	
٣٣٨ ، ٢٩٨ ، ٢٩٧ ، ٢٩٦ ، ٢٩٥	
٣٦٢ ، ٣٦١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٢ ، ٣٣٩	
، ٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧	
، ٣٩٥ ، ٣٨٥ ، ٣٨١ ، ٣٨٠ ، ٣٦٨	
، ٤٠٠ ، ٣٩٩ ، ٣٩٧ ، ٣٩٦	
٤١١ ، ٤٠٩	
عبد الحميد بن يحيى	٢٠٣ ، ٣٣
عبد الحميد العبادى	٣٥٧
عبد الحميد يوتى	٣٥
عبد الحق فريد	٩١
عبد الرازق عبد الواحد	٢٥٥
عبد الرحمن بدوى	٣٨٨ ، ٣٦٢
عبد الرحمن بن عبيد الله القس	٣٣٦
عبد الرحمن الرافعى	١٣٨
عبد الرحمن الشرقاوي	٣٠٤
عبد الرحمن شعيب	١١٠
عبد الرحمن شكري	٩١ ، ٩٠ ، ٧٧
	٣٥٥ ، ٣٥٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٤ ، ٢٩٣
	٣٥٨ ، ٣٥٦
عبد الرحمن صدق	٣٣٢
عبد السلام المجلبي	١٦
عبد العزيز البشري	١٩٩ ، ١٩٨ ، ١٩٩
	٢٠١ ، ٢٠٠
عبد العزيز الدسوقي	٤٠١ ، ٢٨١
عبد العزيز عبد الحميد	١٠١

محمد رشاد راضي	١٦٩
محمد رضا الشبيبي	١٤٢
محمد زغول سلام	٤١٠
محمد زكي الإبراشي	٥٨
محمد زكي عبد القادر	٢٣٣ ، ٢٣٢
محمد عبد الباسط بركات	١٢٨
محمد عبد الحليم عبد الله	١٦
محمد عبد الفتى حسن	٤٠٩
محمد عبد الماطب	٨٦
محمد عبد الملك	١٤٦
محمد عبدوه	١٧٧ ، ١٤١ ، ١٣٨
	٢٧٠ ، ١٧٨
محمد عثمان جلال	٨٦
محمد على أبو اندھب	١٠٠
محمد عوض محمد	١٨٥
محمد غلاب	٥٩
محمد غنيمى هلال	١٢٤ ، ١١٥ ، ٧٠
	١٢٥
محمد فريد	
	٣٣٩ ، ١٣٩ ، ١٣٨ ، ١٣٦
محمد فريد أبو حديد	١٠٢
محمد فهمى	٤١٢
محمد الماغوط	٣٢٧ ، ٣٢٥
محمد مندور	٥١ ، ٦٢ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٢
	٢٢٢ ، ١٢٦ ، ١٢٣ ، ١٠٩ ، ١٠٠
	٦٠٩ ، ٣٣٢ ، ٢٢٩ ، ٢٢٤ ، ٢٢٣
	٤١٤ ، ٤١٣ ، ٤١٢
محمد التجار	١٦

كنت بيرك	٤٠
كورنى	٩٧
كولردو	٢٧٩
كينس	٣٥٦
(ل)	
لاسل أبرا كرومبي	٢٤٢ ، ١٨٥ ، ١١٩
لامرين	٨٨
لانسون	٥١
لسنج	٤٧
لطفي جمعة	١٦
لطفي المخولي	٦٥
لويس شيخو	٣١٥ ، ٣١٣
لويس عوض	٣٢١ ، ٣٢٠ ، ٣٦
	٣٨٠ ، ٣٧٩ ، ٣٢٥ ، ٣٢٤
لويل	٣٥٦
(م)	
مالك العامري	٣٣٥
مارون عبود	١٧
مارى مكارثى	٣٧
مالارمية	٤٠٥ ، ٤٥
المأمون	٨١
ماهر حسن فهمى	١٢٤
مبارك إبراهيم	٤٦٧
المتنبى	٣٣ ، ٤٨ ، ٤٨ ، ٢٦٣ ، ٢٦٣
محمد إبراهيم هلال	١٤١
محمد الأسمري	٤١٥ ، ٤١٢
محمد حسين هيكل	٢٠٥ ، ٦٠ ، ١٦
محمد نف الله	٢٤٦ ، ٢٧٩ ، ١١٩
محمد خليفه التونسي	٢٩٦

معاوية بن أبي سفيان	٤١٢
المتّصم بن صمادح	٢٧٧
معروف الأرناءوط	١٦
معروف الرصافي	١٥٧، ١٣٩، ٢٨
	١٨٦، ١٧٤، ١٧٢، ١٦٤، ١٦٣
	٢١٢، ٢١١
معن بن زائدة	١١٧
مقدّم بن معافر	٢٧٦
ملك عبد العزيز	٩١
المنفلوطي	١٦، ٢٠٧، ٧٧
	٢٥٨، ٢٠٨
منير الصجالاني	١٦
ملـكـيرـدـى فـوجـيـه	٣٦٢، ٣٦١
الـهـدـى	١١٣
هـدـىـالـخـالـصـى	٢١٢
موسى الحسيني	١٧
الـمـوـلـحـى	١٦
ميخائيل نعيمة	
	٢١٤، ١٧٦، ١٤٠، ١٧
ميشيل عفلق	١٦
ملتن	١٨٥
مير	٤٨
(ن)	
الـنـابـغـة	٣٧٦
نازك الملائكة	
	٢١٦، ٢١٥، ٩٢، ٤٣، ١٧
	٢٥٣، ٢٤٩، ٢٤٥، ٢٢٠، ٢١٨
	٣٢٠، ٣١٩، ٣١٨، ٢٨٨، ٢٥٦
	٣٢٥، ٣٢٤، ٣٢٣، ٣٢٢، ٣٢١
	٤٢٧، ٣٢٦

محمد يوسف غرابب	١٦
محمد يوسف نجم	٤٠١، ٤٢٢
محمود أبو الوفا	٧٨
محمود أحمد السيد	١٧
محمود البدوى	٧١
محمود تيمور	١٠٤، ٩٦، ٩٤، ١٦
	٢٢٥، ٢٠٧، ٢٠٦، ١٥٦، ١٥٤
	٢٢٧
محمود حامد شوكت	٤٠١
محمود الحبوبى	٤١٢
محمود حسن إسماعيل	٢٨٧، ٢٥٢، ٢٥١
محمود سامي البارودى	٨٥، ٨٤
	٤١٢، ٣٣٨، ١٤٣، ١٤٢، ٨٦
محمود السعدنى	٢٢٧
محمود طاهر لاشين	٩٦، ٩٥
محمود العالم	٣٩٩
محمود كامل	١٦
مختار الوكيل	
	٤١٢، ١٧٤، ٩٠، ٦٣
مسلم بن الوليد	٣٦٤، ٤٧٤
مصطفى صادق الرافعى	
	١٢٥، ٧٧، ٥٨، ٥٧، ٥٦
	١٩٥، ١٩٤، ١٩٣، ١٩٠، ١٨٩
	٤٠٩، ٢٠٨، ٢٠٧، ٢٠٠، ١٩٨
	٤١٥، ٣٦١، ٣١٣، ٣١٤
مصطفى عبد اللطيف السحرقى	٧٨
	٣١١، ١٧٥، ١٢٦، ١٢٥، ٩١
	٤١٢، ٤١١، ٤٠٠
مصطفى علوة	٣٥٧
مصطفى كامل	٣٦٣، ١٣٧، ٧٧
	٤٠٠، ٣٩٧
مصطفى ناصف	١١١

هوراس	٢٦٥	نجيب العقيق	١١٦، ١١٥
هوميروس	١٨٥ ، ٢٦٥ ، ٣٨٧	نجيب محفوظ	١٦
	٣٨٩ ، ٣٨٨		
هيني	٣٥٦ ، ٣٥٤ ، ٤٧	نديم نعيمة	١٥٧ ، ٢٤
(و)		فدير الحسامي	٤١٢
وداد سكا كيني	١٦	نسيب الاختيار	١٦
وديم فلسطين	٤٠٥، ٤٠٩، ٣١٦، ٩٤	نسيب عازار	١١١
ولسن	٤٠	نسيب عريضة	٢٩٠
وليم أمبسون	٤٠	فزار قباني	١٥٨ ، ١٥٧ ، ٢٤
وليم كريسلولد	٩٥		٢٨٨، ٢٥٠ ، ٢٤٧، ١٦٩، ١٥٩
ورذورث	٢٧٩		٣٣١
ونتز	٤١	نقولا الترك	١٣٥
ويلز	٣٥٦ ، ٣٥٤ ، ٩٥	نعمان ماهر كنعاني	٩١
(ى)		نوري السعيد	٣٠٠ ، ٤٩
ياسين رفاعية	٣٠٣	(.)	
يعيني حفى	٩٤	هاردى	٤٨
يوسف إدريس	٢٢٨	هازات	٤٧ ، ٤٦
يوسف جوهر	١٦	هرير صموئيل	٢٨
يوسف السباعي	١٦	هلال ناجي	
يوسف الشaroni	٣٩ ، ٢٥ ، ١٦		
يوسف عز الدين	٩١		
يوشم	٨١		
يونسكو	٣٧٩ ، ٣٧٨ ، ٣٧٤		
		هوزى جيمس	٣٦
		هودود	٣٥٩ ، ٣٥٥ ، ٣٥٤

مباحث الكتاب

مقدمة ٣ - ١٢

أهداف البحث - منهجه - مصادره.

تمهيد ١٣ - ٢٢

النهاية الحديثة وأثرها في الأدب ، فنون الأدب القديمة والمستحدثة ،
القصة والشعر المسرحي ، عوامل نشاط الحركة الأدبية : الثقافة ، الطباعة ،
الصحافة . . . فروع الدراسات الأدبية ، تداخلها ، النقد الأدبي و مجالاته
المجديدة .

الفصل الأول : معوقات في سبيل النقد

(٢٣ - ٧١)

غزاره الإنتاج الأدبي وتنوعه ، العناية بهذا النتاج ، هل عندنا مدارس
أدبية ؟ .

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة (٢٧) :

هزات عنيفة ومعارك مع أعداء الحرية ، اضطراب في الوسائل
والغايات ، حيرة الأدباء وتردد़هم ، أثر ذلك في تعدد الآراء وتباليئها .

(٢) اهتراف الرؤمال الرؤبية (٣١) .

مظاهر هذه الاختلاف ، أثره في النقد ، فقد المقياس الموحد .

(٣) تباين ثقافات القار (٣٢) :

(١) الثقافة العربية وتنوعها ، مثل قديم : ابن جنى وابن الأثير مع
المتنبي ، فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب .

(٢) حملة الثقافة الأجنبية : مثلم في الفن الأدبي ، الاختلاف في طبيعة الآداب ، الاختلاف في تقدير الفنون أمر طبيعي ، رأى أفلاطون وجاريت ، منحى القصة الإنجليزية والقصة الأمريكية ، الخطر في تحكيم المقاييس الأجنبية ، هل هناك وحدة ؟ - لماذا يؤخذ مقياس دون مقياس ؟ منزلة هذه الطبقة بين النقاد وأسبابها الحقيقة .

(٣) حملة الثقافة المشتركة : من يمثلهم ؟ التعلق والحكمة عند بعض نقاد الجيل الماضي ، أثر هذا التباين في الحياة النقدية .

(٤) ذاتية النقد المعاصر (٥٠) :

بين الذاتية والموضوعية ، التأثيرية مبدأ معترف به ، ذاتية المعاصرين - أثر السياسة والصحافة ، الإثارة - العقاد ينقد النقد ، العقاد وأعداؤه : الرافعى وكتابه ، اعتراف أخير بعظمة العقاد ، تناقض، جلة من الماقددين - شوقي وأعداؤه : العقاد والمازنى وطه حسين وهيكلى - بين مندور ورشادرشى - أثر الذاتية في تعويق حركة النقد ، عوامل أخرى : الأثرة ، الدعوى ، نقص الثقافة ، انعدام القيم الأخلاقية - أزمة النقد تخرج إلى الصحافة .

الفصل الثاني: اتجاهات النقد المعاصر

(١٣٢-٧٢)

اتجاه نحو الغايات الطبيعية على الرغم من المعوقات ، نهوض النقد المعاصر ببعضين : عباء البحث ، وعباء التجديد .

(١) البحث عن خصائص الأدب العربي وتميزاته الجوهرية .

(٢) الأدب الحديث هو المادة الأولى للنقد المعاصر: جهود المعاصرين في تقويمه وتوجيهه : الديوان ، شعراء مجددون ، حافظ وشوقى ، شعراء مصر وبيئاتهم، رواد الشعر الحديث ، قضايا الشعر المعاصر - فن القصة وفن المسرحية في النقد المعاصر : فن القصص ، خطوات في النقد ، شوقي شاعر العصر الحديث ، مسرحيات شوقي ، آثار أخرى في القصة والمسرحية .

(٣) تقويم الأدب القديم على أساس جديدة : أبو العلاء وطه حسين ، العقاد وابن الرومي .

(٤) عودة إلى النقد العربي القديم ، دراسته تاريخياً ، استخراج نظرياته ومقاييسه .

(٥) دراسة التفاعل بين الأدب العربي والأدب الأجنبية، الأدب المقارن .

(٦) الموازنة بين الأدب العربية والأدب الأجنبية ، العقاد ، خلف الله . . .

(٧) تنظيم البحث في النقد الأدبي وحصر قواعده وأصوله ونظرياته . المذاهب الأدبية ، الجانب النظري والجانب التطبيقي .

(٨) احتفاظ النقد بوظيفته الأولى ، سلامة التعبير ، هل كان النقد المعاصر كله نقداً بناءً ؟

الفصل الثالث : نقد الأغراض الأدبية

(١٧٦ - ١٣٣)

أثر العصر في تجديد المفاهيم ، ثورة على الأغراض القديمة ، نداء محمد فريد ، رسالة الأدب ، آراء محمد عبده والزهاوى والمغربي والشيبى وجبران ونعيمة وزكى مبارك والعقاد . . . دفاع عن فن المدح . تصويره لأحوال السياسة والمجتمع ، رأى للعقاد في مدح المحدثين ، زكى مبارك يدافع عن المدح في شعر القدماء ، هل عجز أدباءنا عن وصف المخترعات الحديثة ؟ الأدب والمعرفة : محاولة للقضاء على الخصائص والقيم التعبيرية ، سلامة موسى وبلاعة المنطق والأرقام ، دفاع العقاد عن العاطفة وال حاجة إلى الفن الأدبي .

وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعي : معركة بين أحمد أمين و توفيق الحكيم ، فن القصص والغايات الاجتماعية ، رأى محمود تيمور . المرأة في شعر نزار قباني - الأدب المكشوف ، حرية الأديب في رأى قدامة - الفنية في إجاده التعبير - الابتنال والكشف بين الأدباء والنقاد . دفاع

سلامة موسى عن الأدب المكشوف ، حملة العقاد على شیوع هذا اللون في الأدب الأوروبي ، آراء لإبراهيم المصري والمازني و توفيق ديابه والسعري . . الرومانية والأدب الجنسي ، التبذل في الأغانى ، الأدب والأحداث الكبيرة في الوطن العربي ، الأدب العربي والإنسان الجديد . القومية والاشراكية .

الفصل الرابع : لغة الأدب

(٢٦٧ - ١٧٧)

أساليب الكتابة في مطلع هذا العصر - العبارة وقيمتها في الأعمال الأدبية ، رأى المحافظ في اللفظ ورأى عبدالقاهر في المعنى ، تحقيق الخلاف بين الرأيين ، حاجة التجارب القوية إلى تعبير أقوى ، العبارة من أسباب خلود الأدب ، الأدب الهداف ، اللغة الأدبية ومقتضيات العصر ، الرافعي وطه حسين ، اللغة الوسطى ، الصحة والابتذال ، حملة زكي مبارك على البشري ، تجديد اللغة في رأى العقاد وهيكل ، حملة على الأسلوب الفنى ، حملة سلامة موسى على الرافعي والمنفلوطى وشكيب أرسلان ، أدب الواقع ، شوقي وكثرة التجوز في مسرحياته ، إهمال النقد اللغوى عند اللغوى عند المجددين - بحث مفصل لنزارك ، اللغات الشاذة في شعر بعض الشباب .

لغة المسرحية والقصة (٢٢١) : الصراع بين الفصيحة والعامية ، المسرحية والجماهير ، لغة المخوار ، مندور ووحدة اللغة في المسرحية ، فرح ابطاون : الفصحي للمتعلمين والعامية للطبقة الدنيا ، هل تعجز الفصحي عن التعبير في المسرحية ؟ رأى تيمور : الفصحي لغة الكتابة والعامية لغة الحديث ، الواقعية ولغة المسرحية ، القصة بالأسلوب الفصيح والمخوار بالعامية ، القط ومسرحيات عزيز أباذه ، مندور والحكيم - المحرص على الفصحي غاية قومية .

الأدب الشعبي (٢٣٤) : قيمته ، قوة معانية وأفكاره ، خصائص

الأدب الشعبي ، رشدي صالح ودفاعه عنه ، الأدب الشعبي والأدب الرسمي . وأى ابن خلدون ، بين رشدي صالح والشايق ، نقداً لا بذال في لغة الأغانى . ظاهرة التكرار في شعر المحدثين (٢٤٤) التكرار البليغ ، تكرار البياتى . ونزار قباني وجهازى ، التكرار من حيث دلالته - بحث نازك ، التكرار البيانى ، تكرار التقسيم ، التكرار اللأشعورى . هلال ناجي وتكرار عبد العزيز عتيق ، التعبير والقيم الشعورية ، بحث سيد قطب ، اللفظ هو الوسيلة الوحيدة لإدراك القيم الشعورية ، التناسق بين طبيعة التجربة . الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتوصيرى لللفظ . إجمال التيارات . النقدية التي تتصل بلغة الأدب .

الفصل الخامس : صورة الأدب

(٢٦٨ - ٢٣٢)

قيمة الصورة في الأدب ، أشكال النثر ، اتجاه إلى التحرر من البدع . وضروب الزينة ، الشكل في الشعر ، مرحلة التحرر فيه ، أثر الوزن والقافية في التأثير ، التطلع إلى الجدد ، التجديد النظرى والتجديد العملى ، تجديد القدماء في الأوزان ، الأبحر المهملة والفنون السبعة ، لا بد من نسق موسيقى خاص ملتزم ، موسيقى الشعر العربى ، الخلاف حول التجديد العروضى - الشعر الملزم ، والشعر المرسل ، والشعر الحر ، والشعر المنثور - خروج بعض المحدثين على الأوزان التقليدية ، المغايرة بين الأوزان والقوافي في مسرحيات شوقي ، أنخطاء عروضية في شعر بعض المعاصرين .

التجدد في شعر المهجر ، امتداد للانطلاق الأندرسية وإفاده من الآداب الغربية ، آراء في التجدد العروضى : الزهاوى والشعر المرسل ، العقاد والشعر الجديد ، نبوءه بالتغيير والتنقیح في القيود الصناعية ، إفساحه المجال للتجارب الجديدة ، عودة إلى ضرورة الوزن والقافية ، اقتراحان لحل مشكلة الوزن والقافية - الشعر الجديد كما يراه طه حسين : دعوة غير منكرة بشرط أن تتحقق في الجديد خصائص الشعر الجيد .

هل تحققت أهداف التجدد ؟ رأى لمدر السياب ورجاء النقاش ، فقد

الشعر الجديد كل شيء ولم يتحقق شيئاً .
الشعر الحر والشعر المنشور : اختلاط مفهوميهما وثورة عليهما .

محاولة إخضاع الشعر الحر لمقياس عروضي ، محاولة نازك ، وصل العروض
الجديد بعروض الخليل - عيوب الشعر الحر وعقباته ، الشك في مستقبل
الشعر الحر ، صدى محاولة نازك - لويس عوض وثورة العروض ، البدعة
الجديدة ، قصيدة النثر » نقد لنازك ورجاء النقاش ، تردد بعض النقاد بين
الإعجاب والإنكار .

الفصل السادس : نقد المعانى الأدبية

(٣٣٣ - ٤١٥)

قيمة المعانى في العمل الأدبي - القدماء ونقد المعانى .

١ - فكره الصدق في التقرير المعاصر (٣٣٨) .

معنى الصدق الفنى ، عنایة المعاصرين بهذا المقياس : العقاد والبارودى ،
العقاد وشوقى ، بين شوقي وأبى العلاء ، العقاد وابن الرومى ، طه حسين
وأحمد أمين في « فيض الخاطر » - المنهج النفسي وعلاقته بفكرة الصدق ،
طبيعة شوقي وحافظ فى شعرهما ، طه حسين والصيرفى فى الموازنہ بينهما .

٢ - سرقات المعاصرین (٣٥٠)

البحث في السرقات : عند القدماء ، اتساع مجال الإفادة أمام المحدثين ،
الولوع بالغرابة ، السطوة على الآجانب ، شكرى يكشف عن سرقات المازنى ،
دفاع المازنى عن نفسه ، الرافعى يتهم العقاد بسرقة أسماء دواوينه ، العقاد
وسرقات شوقي . . .

٣ - المزرم ورواية الحمرية (٣٦٨)

مذهب جديد في الأدب العربى ، زعماء اللامعقول وشذوذهم ،
اللامعقولية في الفن القديم ، توفيق الحكيم في مسرحيته « ياما مع الشجرة »

دفاعه عن المذهب ، استقبال النقاد : لويس عوض يمجد الحكم ، رأى زكي نجيب محمود ، ثورة العقاد على المذهب ودعاته وأشياعه .

٤ - الوحدة في العمل الأدبي (٣٨٥) .

الوحدة عند القدماء ، وحدة البيت ووحدة القصيدة ، فكرة المثل السائر ، حرص بعض القدماء على الوحدة : ابن الأثير والحااتي وابن طباطبا - الوحدة العضوية في نقد أرسسطو ، ملائمة لها لشعر الملحم ، تمجيد هو ميروس .

الوحدة عند نقادنا ، التنقل ودعاعيه في نظر الزهاوى ، موافقته لرأى بعض نقاد الغرب ، التفكك في شعر شوفى ونقد العقاد ، تفسير السحرى لمعنى الوحدة .

الوضوح والإبهام في الفن الأدبي ، الإبهام والتعقيد ؛ بين الرمزيين والبرناسين ، الرمز والإغلاق ، شيوع الرمز في الشعر اللبناني ، حملة الزيارات على المذهب الرمزي .

٥ - تقاؤنا والمذاهب الأدبية (٤٠٩) .

محاولات لربط أدبائنا بهذه المذاهب ، قيمة هذه المحاولات ودعاعيها . السحرى وبعض الأدباء ، مندور مع أبي شادى والهمشري والشابى . رأى في هذه المحاولات .

خاتمة البحث (٤١٦)

هل ابتدع النقد الحديث نظريات جديدة ؟ هل أدى النقد رسالته ؟

فهارس الكتاب :

(٤٢٢)

(١) مراجع الدراسة

(٤٢٨)

(٢) فهرس الأعلام

(٤٢٩)

(٣) مباحث الكتاب

المؤلف

(١) المكتب المطبوعة

(١) معروف الرصافي :

دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية.

[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية].

(٢) أدب المرأة العراقية :

دراسة في الأدب النسوى، وتعريف بشواعر العراق

[الطبعة الأولى - دار العالم العربي].

(٣) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :

متابع بلاغته ومنهجه ومقاييسه وأثره في البلاغة والنقد.

[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية].

(٤) دراسات في نقد الأدب العربي :

بحث في حياة النقد وآثاره النقاد ومناهجهم من الجاهلية

إلى نهاية القرن الثالث.

[الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية].

(٥) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي :

تحقيق حياته وآثاره، ودراسة لمنهج جديد في النقد الأدبي.

[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية].

(٦) البيان العربي :

دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها

ومصادرها الكبرى.

[الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية].

(٧) السرقات الأدبية :

بحث في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليلها.

[الطبعة الأولى - مكتبة نهضة مصر].

- (٨) معلقات العرب :
دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر المحاهلي .
[الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية] .
- (٩) علم البيان :
دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية .
[الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية] .
- (١٠) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي :
دراسة وتقديم للنقد الأدبي الحديث .
- (١١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :
لضياء الدين بن الأثير : تقديم وشرح وتحقيق .
[الطبعة الأولى - مكتبة نهضة مصر] .
- (١٢) مقدمة في التصوف الإسلامي :
ورداة تحليلية لشخصية الغزالى وفلسفته في الإحياء .
[الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية] .
- (ب) تحت الطبع
- (١٣) خريدة القصر ، وجريدة العصر :
للعامد الأصفهانى : تقديم وشرح وتعريف .
- (١٤) معجم البلاغة العربية :
سجل حافل ، وخلاصة مركزة لمجهود البلاغيين ، وفنون
البلاغة ومصطلحاتها على مر العصور .
- (١٥) الصاحب بن عباد الوزير المتكلم الأديب :
تصدره وزارة الثقافة والإرشاد (أعلام العرب)
- (١٦) البلاغة الجديدة :
دراسة للمناهج البلاغية ، وأسس لمنهج جديد يبدأ من الغاية
التي انتهت إليها ، ويعتمد على المفهوم الحديث للبلاغة .



مكتبة الـبلوـالمـطـرـعـيـة

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة